عالم صمويل بيكيت
(الجحيم فى هذه الحياة الدنيا)

د. حماده إبراهيم



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٦

إبراهيم ، حمادة
عالم صموئيل بيكيت/ حمادة إبراهيم . ـ القاهرة:
الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦ .
٣٢٠ ص ؛ ١٤ × ٢٠ سم .
تدمك ١ ١٣٣ ٤١٩ ٩٧٧
١ ـ الموت.
(أ) العنوان :
رقم الإيداع بدار الكتب ٩١٨٠/ ٢٠٠٦
I.S.B.N 977 - 419 - 133 - 1
ديوى ٢٤٣

الإخراج الفنى والغلاف
أميمة على أحمد

لم يسدل الستار عن الفصل الأول من العرض الأول لمسرحية «فى انتظار جودو» حتى كان نصف المتفرجين خارج قاعة المسرح، ولم يكد يبدأ الفصل الثانى حتى خرج بقية المتفرجين، ولم يستمر فى مشاهدة العرض حتى النهاية سوى ثلاثة أشخاص: المؤلف والمخرج والكاتب المسرحى چان آنوى.

أغرب ما فى الموضوع أن (بيكيت) استكثر عدد المتفرجين واستكثر الوقت الذى أمضوه داخل قاعة المسرح، وقال: فى المرة القادمة سأكتب مسرحية سيتركها جميع المتفرجين وينصرفون من الفصل الأول.

ومع ذلك حصلت «فى انتظار جودو» على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٦٧. وظل بيكيت خلال حياته يحتفظ بقمة الانتشار بين كتَّاب هذا الزمان حيث كان ، عند وفاته فى عام ١٩٨٠ صاحب الرقم القياسى بين الكتَّاب الأحياء فى عدد الكتب والدراسات والأطروحات التى وضعت حول كاتب فى جميع اللغات، وفى جميع بلاد العالم.

ومن الغريب أيضًا أن هذا الكاتب آثر أن يقضى حياته، مثل أبطال رواياته ومسرحياته، فى الظل بعيدًا عن الأضواء، فى عزلة، بمنأى عن الآخرين، متحصنًا بالصمت. وربما كذلك فى جمود بلا حركة، شأنه فى ذلك شأن أبطاله، أو بعبارة أصح، شأن أشباحه التى تطالعنا فى رواياته ومسرحياته، من أمثال (مورفى) و(مولوا) و(مالون) و(اللامسمى) و(فلاديمير) و(ايستراجون) و(هام) و(كلاف) و(رونى) و(كراب) و(هنرى) و(وينّى).

ومن غرائب بيكيت أيضا أنه كان يفزع من الصحافة والصحفيين، ولا يتكلم إلا لماما. ولو تصادف وأجاب على سؤال وجهته إليه، فإنه يتوسل إليك بأدب جم ألا تنشر ما يقول.

ماذا ننتظر إذن من كاتب هذا شأنه إلا كلَّ غريب وجديد؟

المدخــل

يحـمل الكاتـب الفـرنسى (مـارسـيل بروسـت) حـملة شـعـواء على منهج (سانت - بوف) فى النقد ويأخذ عليه أنه يتحدث فى كل شىء وعن كل شىء إلا فيما يتعلق بالعمل الفنى نفسه. ومن ثم فهو ليس بناقد وإنما يقوم بترجمة ذكية لحياة الكاتب الذى يتناوله بالدراسة.

وإذا كـان (ايبوليت تين) لا يهتم بتفصيـلات الحـيـاة الشـخـصـيـة للكاتب، وإذا كـان يركز على القوانين العـامة، وعلى الأسـبـاب الثابتة التى تتحكم فى الإنتـاج الفنى فى عـصـر مـعـين (البيئة الجـغـرافيـة والاجتماعية) فهو لا يعدو أن يكون مؤرخًا وليس ناقدًا.

وفى مطلع النصف الثانى من هذا القـرن العشـرين، اتجه النـاقد الأدبى إلى «المادة» ذاتهـا، إلى بنيـة العـمل الفنى والأدبى ذاته ومـا يخلفـه من أثر. فـهـو يسبـر أغـوار العـمل الفنى مـسـتـعـينا بوسـائل البـحث والفـحص التى وفـرتهـا له العلوم الحـديثـة التى تبـحث فى الإنسـان والمجتمع واللغة.

وهكذا أصبح النقد ينصب على العمل الفنى ذاته، ومن خلال القراءة المتعمقة لهذا العمل، يحاول الناقد الحديث أن يتوصل إلى معرفة أفضل للإنسان الكاتب، لترجمته الباطنية لنفسيته وليس العكس. مهنة النقد أصبحت تتركز فى إقامة علاقة بين العمل الفنى كله والكاتب كله. ومن ثم فإن الموضوعات المعالجة وعلائقها، والصور والصلات المفرداتية، وبمعنى آخر المضمون والشكل أصبح ينظر إليهما بوصفهما نظام رموز يتطلب الحل.

إن هذه الرموز تحيلنا إلى بنية نفسية، إلى أسلوب فى الحساسية، والتفكير والاستغراق والتخيل، إلى أسلوب فى الوجود والحياة فى هذا العالم، كما أنها تحدد الخصائص الثابتة العامة للبشرية جمعاء، أو المكونات النفسية الشخصية للكاتب نفسه.

ولكن هل هذا الأسلوب النقدى يلائم كل كاتب وكل عمل أدبى؟ إن هذا السؤال يقودنا إلى سؤال آخر حول الطريقة الملائمة لأى دراسة نقدية.

هل ينبغى على الناقد أن يستعمل الوسائل نفسها فى كل حال، ويطبق المنهج ذاته أيا كان الكاتب موضوع الدراسة؟

ما الأساس الذى ينبغى أن تعتمد عليه بنية التحليل النقدى؟ أسوق هنا رأى كاتب أعتز به تعمق فى هذا الموضوع الذى يعتبر من الموضوعات الحيوية بالنسبة لأى ناقد يحترم نفسه وعمله. يقول يونسكو:

(ينبغى أن يكون هناك أسلوب نقد ملائم للعمل الفنى. ما هذا الأسلوب؟ أعتقد أننا يجب أن نخضع فى أحكامنا للقوانين وللقواعد التى يفرضها علينا العمل الفنى الجديد نفسه[1].

يرى يونسكو إذن أن أسلوب النقد ينبغى أن يتلائم مع العمل موضوع النقد الذى ينبغى بدوره أن يفرض ويحدد، عن طريق بنيته ذاتها، الشكل الأنسب لهذا التحليل النقدى.

وفيما يتعلق بكاتبنا (بيكيت) موضوع هذا النقد، وبى شخصيًا بوصفى ناقدًا له، فقد عقدت نوعًا من الاستجواب الخيالى بينى وبينه: فلقد فرضت أنى أنا (بيكيت) و(بيكيت) مكانى. فطالما قرأته وعشت معه بحيث كدنا نصبح شخصًا واحدًا. وقصة (فلوبير) مع (مدام بوفارى) معروفة، فقد أعلن فلوبير صراحة أنه (مدام بوفارى) كذلك قصة (دوستويفسكى) مع أبطاله حينما سُئل عنهم، فاعترف بأن جميع أبطاله (حتى الإناث منهم) يحملون ملامح وخصائص من شخصيته.

إن (بيكيت) بالرغم من القرابة الفكرية التى تربط بينه وبين (يونسكو) و(آداموف) وغيرهما من كتاب مسرح العبث، فإنه بطريقته الخاصة التى تختلف عن غيرها، يعكس العالم الذى نعيش فيه، يصور حقيقتنا وواقعنا المعاصر، أو بمعنى آخر جحيمنا فى هذا الحياة الدنيا.

صحيح أن أعمال (بيكيت) ثابتة لا تتغير، ولكن الذى يهم فى العمل النقدى هو الطريقة التى ينعكس بها العمل فى نفس الناقد. ومن ثم فإن تعدد الانعكاسات يفضى إلى تعدد فى وجهات النظر وفى الآراء النقدية حول العمل الفنى الواحد(٢).

الخلاصة، أن الذى يعول عليه فى النقد هو هذه «الخصوصية» (على النقيض من الموضوعية) نفسها التى تميز ناقدًا من ناقد، وتميز الناقد من ناحية والكاتب موضوع النقد من ناحية أخرى. إن كل ما يحيط بعملية النقد بدءًا من اختيار الموضوع الذى يبحث فيه الناقد واختيار العنوان لبحثه مرورًا بالخطة التى يخطتها لنفسه، والبنية التى يلزم نفسه بها والأسلوب الذى يكتب به، والنتائج التى يتوصل إليها، كل ذلك يعكس الذوق الشخصى للناقد وتصوراته الفردية.

حتى فى حالة وضع كتاب يتضمن اقتباسات من مختلف أعمال الكاتب (بيكيت)، وهو ما يطلق عليه اليوم فى مجال الكتب النقدية عبارة «بقلمه»، حتى فى حالة وضع كتاب بعنوان: (بيكيت) بقلمه، فإن خصوصيتى بوصفى ناقدًا، وبالتالى تدخلى الشخصى، يظهر واضحًا فى النصوص التى يقع عليها اختيارى من دون غيرها، كما يتجلى أيضًا وبنوع خاص فى عملية (المونتاج) أو عرض هذه المادة فى ترتيب ونسق معين. إذن فكل نقد هو شخصى بالضرورة. حتى

الأفلام التسجيلية المزعومة، ما هى إلا وهم وخداع. فمعد الفيلم يختار الأطر الواقعية التى تدور فيها الأحداث، ثم يقوم بترتيبها بشكل معين وبنظام معين كما يريد هو ومن الزاوية التى يفضلها ذوقه الشخصى أو تتفق والهدف المطلوب.

[(١٥) وأخذ الرّب الإله آدم ووضعه فى جنة عدن ليعلمها ويحفظها [١٦] وأوصى الرب الإله آدم قائلا من جميع شجر الجنة أكلا تأكل [١٧] وأما شجرة معرفة الخير والشر فلا تأكل منها لأنك يوم تأكل منها موتا تموت.

(سفر التكوين، الإصحاح الثانى)

[(١) وكانت الحية أحيل حيوانات البرية التى علمها الرب الإله. فقالت للمرأة أحقا قال الله لا تأكلا من كل شجر الجنة [٢] فقالت المرأة للحية من ثمر شجر الجنة نأكل [٣] وأما ثمر الشجرة التى فى وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منها لئلا تموتا [٤] فقالت الحية للمرأة لن تموتا [٥] بل الله عالم يوم تأكلان منه تتفتح أعينكما وتكونان كالله عارفين بالخير والشر [٦] فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهيجة اللون وأن الشجرة شهية للنظر فأخذت من ثمرها وأعطت رجلها أيضًا معها فأكل فانفتحت أعينهما وعلما

أنهما عريانان فخاطا من أوراق تين وصنعا لأنفسهما مآزر وسمعا صوت الرب.

(سفر التكوين، الإصحاح الثالث)

على شاكلة شخوص (كافكا)، تتميز شخوص (بيكيت) بالشعور بالواجب، وبسعيها الدءوب وبحثها الدائم، وبنوع من السذاجة والبساطة، ولكنه على شاكلة شخوص (كافكا) أيضًا، فإن الجهود التى يبذلها شخوص بيكيت: (استراغون) و(فلاديمير) و(هام)، للفهم، تبوء فى النهاية بالفشل.

وفى مواجهة اللا مبالاة بل والعداء العام، تشعر هذه الشخوص بعقدة الذنب، ويسيطر عليها الشعور بالخطيئة الأولى.

ولقد ظل (بيكيت) منذ شبابه الأول يعانى من هذه العقدة ومن هذا الشعور، حتى أنه اختار هذا الموضوع ليكون مجال الأطروحة التى كان يعدها للحصول على درجة الدكتوراه.

والآن ما سر هذا الشعور بالخطيئة الأولى عند بيكيت؟ لقد لاحظ كاتبنا أن الشر يغلب على الحياة البشرية إلى درجة جعلته يخلص من ذلك إلى أن الحياة نفسها خطأ أو خطيئة أو نتيجة خطأ أو خطيئة، وأن الإنسان يظل طوال حياته يدفع ثمن الخطأ الذى ارتكبه بمولده، ومثل هذا الشعور نطالعه فى أول دراسة نقدية

نشـرها (بيكيت) وكانت حـول الكاتب الفـرنسى (مـارسـيل بروست) بعنوان «بروست»، ففيها يتحدث عن الخطيئة التى يرتكبها الإنسان لمجــرد أنه يولـد [٤]، وبالمثل فى روايتـه الأولى بعنون «اللامـسمى» حيث نقرأ ما يأتى:

«ويدمدم اللامسمى بينه وبين نفسه قائلا: لقد أوقعوا بى عقابًا على أثر مولدى، ربما انتقامًا منى لأننى ولدت».

وفكرة العـذاب العام الذى يتجـرعـه الجـميع بـلا تفسيـر واضح يفضـى إلى فكرة العـقـاب العـام الذى يبدو إلى حد مـا مقـبـولاً من جانب العقل:

[الشعور بالخطيئة حاد وقوى فى أعـمـال (بيكيت) الحـافلة بالمعـانى الدينيـة. فهـذا (فـلاديمـيـر) وهذا (استـراغون) و(مـالون) يتذكرون قصـة اللصين اللذين صلبا مع المسيح، ويدركون أن الدور المنوط بهم إنما هـو دور المتـضـرعـين المتـوسلين، بل إنهم يثـيـرون موضوع الندم والتوبة] [٥].

ومن ناحـية أخرى نلاحظ أن الطفل الوليد لا يثـير فى أعـمـال (بيكيت) أى شـعـور بالحنان بين الكبـار، فهـو لا يعـدو أن يكون كائنًا إضافيًا ، ألقى به فى خضم الحيـاة لا أكثـر. وفى بعض القـصص يرمــز (بيكيت) إلى مـولد الطفل بدخـول شـخص بالـغ فى عـالم الأحداث ودائمًا ما يكون هذا الشخص مثيرًا للدهشة والحيرة.

(فهذا (مورفى) قبل أن يدخل فى خدمة الملجأ، كان عليه أن يمر بعملية تدريب سريعة ومعقدة يشك فى مدى فائدتها، وهذا (وات) لا ولن يفهم الطريقة التى دخل بها إلى منزل السيد (نوت)، تمامًا كما أن (مولوا) و(مالون) لا يفسران دخولهما الحجرة التى يتحدث إلينا فيها كل منهما[٦].

ومما يجدر ذكره فى هذا الصدد ورود ذكر الله تعالى والمسيح عليه السلام مرارًا، وبالذات فى جميع الأعمال الروائية. والشخوص دائما يقارنون أنفسهم بالمسيح. فبعض التفاسير تشير إلى أن (غودو) المنتظر يراد به الخالق عز وجل. هذا بالإضافة إلى ورود بعض النصوص من التوراة، والإشارة إلى بعضها الآخر فى مواقع أخرى، وبالذات عملية الصلب وقصة اللصين. ويرمز (بيكيت) بذلك بالطبع إلى عذاب الإنسان الذى يصلب كل يوم فى هذه الحياة. كما يشير إلى وجود أمل غامض فى الخلاص.

ومن ناحية أخرى، يرى (بيكيت) أن مجيء الإنسان إلى هذه الحياة الدنيا يمثل غضبًا عليه ونقمة وليس منّة تُمنح له. فهو نوع من الطرد أو الانتزاع من حالة سابقة ترى الشخوص أنها كانت أفضل بكثير من حياتها الحاضرة، حتى ولو كانت الحال السابقة تمثل العدم أو مرحلة ما قبل المولد. وقد أشار (بيكيت) إلى ذلك فى أول بحث كتبه وقد سبق أن أشرنا إليه بعنوان : «بروست» حيث

يقول:

«إن الصورة المأساوية تمثل عملية التكفير عن الخطيئة الأولى، الخطيئة الأولى الأبدية (...) الخطيئة التى ارتكبها بمولده»[٧].

وتحاول الشخوص أن تفهم ، ولكن جهودها تبوء بالفشل.

الطرد من الفردوس
والهبوط إلى الجحيم

[(١٥) وقال الرب لآدم لأنك سمعت لقول امرأتك وأكلت من الشجرة التى أوصيتك قائلا لا تأكل منها ملعونة الأرض بسببك بالتعب تأكل منها كل أيام حياتك (١٦) وشوكا وحسكا تنبت لك وتأكل عشب الحقل (١٧) بعرق وجهك تأكل خبزًا حتى تعود إلى الأرض التى أخذت منها لأنك تراب وإلى تراب تعود].

(سفر التكوين، الإصحاح الثالث)

﴿قال اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم فى الأرض مستقر ومتاع إلى حين (٢٤) قال فيها تحيون وفيها تموتون ومنها تخرجون(٢٥) ﴾

(البقرة)

وطرد آدم من الجنة، والجنة عند (بيكيت) تتمثل فى بطن الأم أو بيت العائلة، وهكذا، بعد هبوطه من الجنة أو خروجه من بطن أمه إلى الحياة الدنيا، بدأ الإنسان يعيش فى الزمن، وهذا يعنى

نهاية عصر ما قبل التاريخ الإنسانى وبداية عصر جديد، العصر التاريخى عصر الزمن. وبدأ معه التأريخ الدقيق والتقويم الصارم.

ومضى الحاضر الخالد إلى غير رجعة، فقد حل محله الماضى والمستقبل. وأصبح العالم الخالد قابلاً للفناء، وأصبح الإنسان فانيًا، يولد ليموت، وكل شيء صار باطلاً «باطل الأباطيل». ذلك هو العقاب الرهيب الذى حاق بالإنسان، التكفير الذى قضى به عليه أن يلتهمه الزمن، ولعل النسر الذى يلتهم كبد (بروميثيوس) إلى أبد الآبدين، كما تقول الأساطير، ليس سوى صورة من صور الزمن. والزمن هو صنو الشر وقرينه.

وجيش الزمن الجرار يتكون من الهواجس التى تقض مضجع الإنسان وتصليه العذاب كزبانية الجحيم[٨].

وامبراطورية الزمن هى الجحيم. ولقد أنجب الزمن تسعة أبناء تَمثَّلهم فى عالم (بيكيت) الأسطورى حلقات الجحيم التسع وهى بالترتيب:

الإنتظار - الآخرون - العزلة - العذاب - التدهور - الازدراء - الجمود - الصمت - الفناء.

الهوامش

1 - BONNEFOY C., Fntretiens avec Eugéne Ionesco, éd. Belfond, Paris, 1966.
2 - ECO U, L.oeuvre ouverte, éd. du Seuil, 1965.
3 - Genéesce,II,3.
4 - DUROZOI G., Présence Iittéra ire, Beckett, Bordas, Paris - Montréal 1972.
5 - PRONKO Le. Théatre d'avant garde, Denoel, 1963.
6 - DUROZOI G. Op Cit.
7 - BECKETT S., Proust. Chatto and Windus, London, 1931.
8 - TOBI S. Eugéne Ionesco ou A La recherche du temps perdu, Gal Iimard, 1973.

الباب الأول

تكوين الكاتب

الفصل الأول

المناخ أو الظروف المحيطة

المناخ أو الظروف المحيطة

نظرًا للتنوع والتداخل اللذين يسمان الظروف المحيطة التى واكبت نشوء (صمويل بيكيت) وتكوينه النفسى والفنى (المناخ السياسى والاجتماعى والثقافى والفلسفى والفنى... إلخ) رأينا من الأوفق أن نقوم بتحليل هذه الظروف جملة واحدة دون الفصل بينها.

ما من شك فى أن الظرف الحاسم الغالب على شتى المستويات، كان الحرب وما صاحبها من عوامل وما نتج عنها من آثار، وإذا كانت الحرب هى أم المصائب التى تعانى منها البشرية جمعاء منذ نشوئها وحتى اليوم، فإن القرن العشرين التعس منى بحربين، بل حربين عالميتين، بالإضافة إلى الحروب الأخرى الإقليمية والمحلية. ومن البدهى أن هاتين الحربين اللتين زلزلتا القارة الأوروبية بوجه خاص، قد أحدثتا على المستوى الثقافى صدمة هائلة حاسمة - ومن المشهود به أن رجال المسرح الحديث من مؤلفين ومخرجين وفنيين

ونقاد، قد عركتهم الحرب والإحتلال وما تخلف عنهما من مصائب تمثلت فى الهجرة والسجن والمرض والتهديد والرعب.

ومن المسلم به أن سنوات الحرب شهدت أزمة حادة أصابت التقاليد الراسخة والأعراف السائدة، كما كانت دعوة للعودة إلى البربرية الأولى. بالإضافة إلى ظهور بعض النظم الدكتاتورية، إلى غير ذلك من الأحداث التى عجلت بانتشار مفاهيم اجتماعية وسياسية جديدة.

كذلك فإن الصراعات التى ظهرت على أثر انقسام العالم إلى قوتين عظميين تتعارضان مذهبيا، أسفرت عن أنواع أخرى من الصراع فى ضمائر الأفراد بحيث بات الكثيرون من المثقفين يجدون صعوبة فى مقاومة إغراءات الماركسية مثلا على الرغم من تكوينهم الإنسانى ونشأتهم الفردية.

نضيف إلى ذلك ظهور العالم الثالث على الساحة الدولية وما أدى إليه من تعقيد للأوضاع القائمة، فإذا كانت دول العالم الثالث قد نجحت فى تصفية حساباتها سياسيًا مع المستعمرين القدامى، فلم تزل هناك صراعات إقليمية واجتماعية، لا يبرأ منها المستعمر تسبب الكثير من الصدمات الدامية. فقد استمرت الحرب فى فيتنام بالرغم من كل الجهود المبذولة لإنهائها، وكذلك فى بيافرا وفى بنغلادش. ولا تزال حتى اليوم الحروب فى الشرق الأوسط

تأتى على الأخضر واليابس وتستنفد مقدرات الشعوب وطاقاتها بلا هدف إلا خدمة مصالح أعداء هذه الشعوب وتجار السلاح من الدول الكبرى.

حتى الإمبراطوريات القديمة لم تسلم فى عقر دارها من الصراع الذى صار السمة الغالبة للعصر فقد ظهرت فيها أقليات قوية تنكر ما تتعرض له من ظلم اقتصادى لم تجد سبيلا إلى القضاء عليه إلا بالتمرد المستمر والثورة الدائمة. ومأساة أيرلندا مسقط رأس (بيكيت) ليست سوى مثل واحد لهذا النوع من الصراع.

ومن ناحية أخرى، ظهر على ساحة الصراع الدولى ما أصبح يعرف باسم صراع المتطرفين أو الإرهابيين الذين يرفضون أى تنازل عن مطالبهم التى لا يترددون فى تحقيقها عن طريق الاغتيالات السياسية التى أصبحت تمثل وجهًا آخر من الوجوه القبيحة لهذا العصر الذى نعيش فيه.

وفى أفريقيا السوداء وفى أمريكا اللاتينية، تعلن المعارضة عن نفسها بأسلوب عنيف متطرف فى العنف. متمردون فى كل مكان يطالبون بالاستقلال أو الانفصال عن دولهم الأم، وأصبحت حرب العصابات هى الأسلوب الأمثل للمقاومة. ولم تزل أسطورة (غيفارها) تفتن الثائرين فى كل مكان.

وها هى الحرب غير المعلنة بين العرب وإسرائيل مستمرة بالرغم من عدم إعلان حالة الحرب ولا أمل يلوح فى الأفق لوضع حد لها.

والإرهاب فى كل مكان يبدو أنه لن يتوقف إلا إذا تم القضاء على أسبابه وأهمها بؤس البائسين الذين سلبوا أوطانهم، والأحقاد التى تتغذى على العصبية العرقية. لقد أصبح نداء المعركة أو صيحة الحرب فى كل لغات العالم هى «يحيا الموت».

نضيف إلى هذه الأشكال المختلفة من الصراعات، أشكالا أخرى أقل حدة تتمثل فى نظام النقابات المعتمد على التوزيع الجائر للثروات، والحركة النسائية الموجهة ضد الرجل، ومخاطر الدمار النووية، ثم الجرعة التى تضاف كل يوم إلى رصيد آمالنا الخائبة.

وزاد الطين بلة أن إيقاع العلوم السريع وتحول العادات والأعراف وضع الإنسان أمام مشكلات من نوع معين كانت مجهولة بالنسبة له حتى اليوم. وتبارت الفلسفات المختلفة فى محاولات فاشلة لإخراج الإنسان من طريق العبث المسدود.

وفى غمرة صراعه مع قوى الطبيعة من ناحية، وقوى المجتمعات من ناحية أخرى، والقوى الخارجية من ناحية ثالثة، نضب معين الأمل عند الإنسان، فكانت الفرصة السانحة أمام الفلسفات المادية لتجتذب إليها الشبان. وها هو الإلحاد يستشرى بين الملايين فى

أنحاء العالم أجمع واضطر الدين ضمانا لاستمراره وبقائه أن يتجه أكثر فأكثر نحو العمل الاجتماعى الذى يخفف عن الناس من آلام الجحيم فى هذه الحياة الدنيا[١]

وهكذا تحولت ملامح الحياة البشرية، وضاع طريق الفكر المعتمد على العقل بين الرجال، وآل البحث عن اليقين أو المطلق إلى طريق مسدود. وأصبحت هذه الأفكار تمثل الموضوعات الكبرى فى الآداب والفنون المعاصرة بما فى ذلك «المسرح الجديد» وبنوع خاص مسرح كاتبنا الذى نتناوله بالدراسة فى هذا الكتاب.

وها هى ذى الأسس المنطقية التى يعتمد عليها العلم الحديث، بل أسس المنطق ذاته التى كنا ننظر إليها فى الماضى على أنها باقية خالدة، قد تزعزعت وفقدت كثيرًا من قوتها وهيبتها. ومع شيوع فلسفة «الضد» أو «الرفض» أصبحت الكيمياء ضد لافوازيه، والميكانيكا ضد نيوتونيه والهندسة ضد اقليدية، والمنطق ضد أرسطى. كل شىء أصبح قابلاً للمناقشة وإعادة النظر ، ووجد رجال العلوم أنفسهم فى موقف لا يحسدون عليه أمام الاكتشافات الحديثة التى تتطلب تغيرًا فى مسار التفكير وتحولا فى الفكر. تلك الظاهرة التى تعرض لها (بيكيت) فى أكثر من مناسبة[٢].

وها هم الناشئة من المثقفين لم يجدوا عند أسلافهم (نيتشه وكيير كفارد ودوستويفسكى ثم كافكا) إلا الحيرة والضياع ، فطلعوا

علينا بصور جديدة من صور مرض العصر الشهير تتجلى فى (القلق) الذى يؤرقهم و«الغثيان» و«العبث» أو غير ذلك من الاصطلاحات التى تعبر عن «الشعور المأساوى» فى هذه الحياة الدنيا.

وقد نجد تفسيرًا آخر لمرض العصر هذا فى النكبة التى حلت بالشعب الفرنسى بشكل خاص. الإحتلال الذى دام خمسة أعوام لم يخلق شعورًا بالهزيمة وحسب وإنما خلف نوعا من القرف والاشمئزاز من كثير من المبادئ القديمة التى أثبتت الحرب الطاحنة بطلالها وتفاهتها. هذا العبث الذى طبع الحياة قدم الدليل الواضح على بطلان كل شيء(٣).

بالإضافة إلى هذه الظروف التى يمكن أن نطلق عليها المناخ الاجتماعى السياسى الثقافى للوضع البشرى العبثى، هناك ملامح أخرى من هذه الظروف تتمثل فى عامل لا يقل أهمية وإنما يأتى محصلة أو نتيجة للظروف السابقة، ألا وهو الفلسفة المعاصرة التى قضت طبيعة الأشياء أن تكون مع الفن المعاصر، سابقة للأدب والمسرح بالذات.

ودون أن نخوض فى تحليل هذه الفلسفات، فإن جوهرها يعتمد على أن الحياة الحقيقية هى التى تدرك فى كل لحظة من لحظاتها أن مصيرها إلى الموت، وتتقبل هذه الحقيقة بكل شجاعة وصراحة،

وكما هى الحال بالنسبة لكل من (باسكال) و(بوسُّويه) فالمهمة الأولى للإنسان هى أن يطارد اللهو والتسلية أو الحياة الصناعية الكاذبة الخادعة التى هى حياة «الإنسان العادى» أو «جمهرة البشر» أى ذوبان الفردية وضياع الشخصية. ينبغى على الإنسان أن يكف عن الهرب من فكرة الموت، يكف عن التصرف وكأنه لن يموت، وكأنه ليس هناك موت.

الحقيقة أن أى عنصر من هذه العناصر التى تشكل الظروف المحيطة لا ينهض وحده لتفسير الطابع المأساوى الذى يسم الحياة اليومية، ولا يمكن لأحد هذه العناصر أن ينهض وحده بمهمة التأثير، لقد أدت هذه العناصر جميعًا ومجتمعة إلى خلق بنية معينة للحياة اليومية الجارية يشكل الطابع المأساوى مادتها الجوهرية. هذا الطابع المأساوى ينبغى ألا نبحث عنه خارج إطار الحياة العادية، كأن نحاول البحث عنه فى موقف بطولى خارق أو قدر محتوم لا راد لقضائه. أن لغز هذا الطابع المأساوى ماثل أمامنا يتكرر فى كل يوم، وسره ليس يخفى عنا، وإنما هو ظاهر مكشوف. معروض فيما نراه مبتذلاً عاديًا، بعيدًا عن الأساطير والخرافات، بل بعيدا عن أى موقف متميز. ومن قبل أن يتمكن المسرح من إدراكه ورصْدِه داخل نسيج العلائق الاجتماعية والفردية، داخل إطار الحياة الجارية، وفى محيط اللغة الاعتيادية، كانت الفلسفة قد سبقت إلى ذلك.

وكما نلاحظ فعلى النقيض من الطابع المأساوى القديم الذى يصعد، نجد أن الطابع المأساوى المعاصر يهبط، وعلى النقيض من الطابع المأساوى القديم الذى يترجم لنا رسائل عالم عجيب لا يمكن وصفه أو قوله، فإن الطابع المأساوى المعاصر يتسم باللغو والثرثرة، وعلى النقيض من الطابع المأساوى القديم الذى يتولد من الصراع ويرقى إلى القمة، فإن الطابع المأساوى المعاصر يتجلى فى الشبع والرضا والطمأنينة. إنه تعبير عن سقوط الكائن الحى إلى درك التفاهة، إلى الانحطاط والحضيض. ولقد عبر الفيلسوف (هايدجر) عن هذه الحقيقة قبل أن يصل إليها علم الاجتماع بأربعين عامًا:

[إن الانحطاط يزيل النقاب عن بنية كائنية جوهرية للكائن نفسه، لا يتعلق بوجهه الليلى الغامض وإنما يشكل جملة نهاراتنا فى الحياة اليومية العادية[٤].

ومن الجدير بالذكر أن جانبًا هامًا من أدب القرن العشرين تكمن مهمته فى العثور على إجابات على الأسئلة السياسية والاجتماعية والأخلاقية والفلسفية التى يطرحها التغير الإنسانى الذى نشهده كل يوم. إن الكاتب المعاصر سواء أقبل صفة «الكاتب الملتزم» التى طرحها (سارتر) أم لا، فإنه لا يمكن أن يعزل ما يكتب عن الإطار التاريخى للعصر الذى يعيش فيه.

إن هذا الأديب يعبر عن الضمائر الممزقة لكل أولئك الذين قهرهم ليل الدكتاتوريات: فلقد شهدوا انهيار القيم الإنسانية وفقدان ممارسة الحرية، إنهم يستشعرون فى المستقبل من دواعى اليأس والفزع أكثر مما يستشعرون من الأمل. أنهم يستشعرون بشكل حاد طابع العبث الذى يعم العالم الذى ينتابه الإضطراب والفوضى ويستشعرون بشكل حاد الوضع البشرى الذى يدعو إلى اليأس والقنوط.

ومن نافلة القول أن نضيف أن هذه الفلسفة تمثل العمود الفقرى لجملة الأدب الأسود الذى يحفل به القرن العشرون. وكما سنرى فى ثنايا هذا البحث، فلقد تركت هذه الفلسفة بصمات واضحة فى إنتاج مسرح الطليعة وأثرت تأثيرًا عميقًا فى جميع كتابه وبنوع خاص (أوجين يونسكو) و(صمويل بيكيت) فيكتفى أن نفتح أى مسرحية لهذا الأخير لنتأكد من هذه الحقيقة.

وينبغى ونحن فى إطار تحليل الجانب الفلسفى من الظروف المحيطة ألا ننسى الدور الذى قامت به فى هذا الصدد الحركة الوجودية التى كان لها تأثير بالغ على جيل ما بعد الحرب.

وإذا كان موضوع العبث وثيق الصلة بهذه الفترة (ما بعد الحرب العالمية الثانية)، فإن الجذور الفلسفية للوجودية ترجع إلى ما قبل ذلك سواء فى أعمال الدانماركى (كيير كفارد) أو الألمانى (هايدجر)

كذلك فإن رواية (سارتر) «الغثيان» ظهرت فى عام ١٩٣١. كما ظهرت رواية (مارلو) «الوضع الإنسانى» فى عام ١٩٣٣، ورواية (سيلين) بعنوان «رحلة فى آخر الليل» عام ١٩٣١: وهذه كلها أعمال تعبر عن اليأس من الحياة التى أثبتت تفاهتها وعدم جدواها. وأخيرًا كانت روايتا التشيكى (كافكا) بعنوان «القصر» و«القضية» مترجمتين إلى الفرنسية ومنشورتين منذ عام ١٩٣٠: وماذا هناك من عبث يفوق المواقف التى يتعرض لها البطل فى هاتين الروايتين دون أن يجد لها تعليلاً ولا منها مخرجًا.

ومن الجدير بالذكر، أنه بالنسبة لكاتبنا (صمويل بيكيت) فهو يجيد الألمانية كما يجيد الفرنسية والإيطالية (بالإضافة إلى الإنجليزية لغته الأم) ومن المحتمل بل ومن الأرجح أن يكون قد قرأ مؤلفات (كافكا) و(هايدجر) فى لغتهما الألمانية وبالذات كتاب الوجود والزمن للثانى الذى ظهر الجزء الأول منه فى عام ١٩٢٧. على أية حال فإن الموضوعات التى عالجها (هايدجر) نجد صداها فى أعمال (بيكيت) الذى وجد عند الفيلسوف الألمانى القضايا التى أهمته وانعكست فى كل ما كتب من روايات ومسرحيات وهى قضايا القلق والسأم والعدم والغائية.

وإذا كانت فكرة العبث الذى يطبع الحياة الإنسانية والوضع البشرى قد تمخضت عنها سنوات الحرب والإحتلال، فقد وجهت

هذه الفكرة الكتّاب فى أوروبا إلى صياغة أعمال روائية ومسرحية تعالج قضايا الإنسان بوصفه ساكنًا فى عالم يتحدد معناه من خلال كتابات الوجوديين. وبالرغم من أن هذه الكتابات لا تمثل ثورة فى الفن المسرحى إذ أنها صيغت فى إطار الأشكال التقليدية لهذا الفن، فإن هذه الكتابات تهمنا فى بحثنا هذا على المستوى المذهبى أو الإيديولوجى، لأنها انعكست على كتّاب مسرح الطليعة وأسهمت فى نشر الأفكار التى تدور حول القلق والوحدة والعدم، وغير ذلك من القضايا التى تمثل الموضوعات التى عالجها (بيكيت) وزملاؤه.

غير أن العبث ليس حكرًا على الوجودية. فكما أنه ليس هناك وجودية واحدة بل هناك العديد من الإتجاهات والتيارات التى تعتنق مبادئ الوجودية دون أن تنتمى إليها، فهناك أيضًا الكثير من الكتّاب الذين لا ينتمون إلى الوجودية مثل (يونسكو) و(آداموف) و(بيكيت) ولكنهم يصورون فيما يكتبون عالمًا مشابهًا بل مطابقًا لصورة العالم فى نظر الوجوديين: وضع بشرى بائس، الإنسان فيه أشبه بالقراقوز يلغو ويثرثر ولا من مجيب، فى انتظار قادم لا يأتى، يتعذب وحده فى عزلة بعيدًا عن الآخرين، تتغير حاله من سيىء إلى أسوأ ولا يجد فى النهاية إلا العدم والفناء.

* * *

ليس (بيكيت) وحيد عصره ولا نسيج وحده فى هذا العصر، بل أنه يشبه العديد من الشعراء والفنانين المعاصرين. فالقضايا التى يتبناها فى أعماله الروائية والمسرحية نجد لها أصداء، أو هى ذاتها انعكاس لأعمال بعض الشعراء والفنانين أمثال (هنرى ميشو) و(جيرمين ريشييه) و(كونينغ) و(بيرنار بوفيه) وعلى وجه الخصوص (دوبوفيه) و(جاكوميتى) حيث الإنسان وقد تشوه بصورة مفجعة، وهو تارة ذائب فى المادة، وتارة منفصل عن الروح[٥].

الواقع أن شخوص بيكيت صعاليك متشردون، أو بهلونات، أو عجزة ومنهم أيضًا الجلادون. قصارى القول هم دائمًا شخوص «شاذة». وإذا كان هذا الشذوذ جديدًا على فن المسرح، فمن الممكن أن نشبهه بما يحدث فى الفن المعاصر الذى يحاول (أورتيغا آى غاسيت) أن يلخص لنا طبيعته فى السطور التالية:

[حينما أحاول أن أحدد السمة العامة والمميزة للفن الحديث، أجد الإتجاه نحو سلب الفن طابعه الإنسانى أو قتل الروح الإنسانية فى الفن. فالفنان بدلا من أن يتجه بصورة أو بأخرى إلى الحقيقة، نجد أنه قد ذهب إلى نقيضها، إلى ضدها، وآل على نفسه أن يغيرها ويشوهها قاصدًا متعمدًا، أن يقتل فيها الروح الإنسانية، ويسلبها الطابع الإنسانى.

لم يعد الأمر مجرد تصوير شىء يختلف تمامًا عن الإنسان، أو عن المنزل أو عن الجبل وإنما تصوير إنسان يشبه أقل ما يمكن

للإنسان. وتصوير منزل لا يحتفظ من المنزل إلا بالنذر القليل الضرورى بحيث نشاهد منه صورة مشوهة ممسوخة] (٦).

وكما هى الحال بالنسبة لمسرح (يونسكو)، نلاحظ فى مسرح (بيكيت) شبهًا كبيرًا بالموسيقى والتصوير التجريديين، السعى إلى «الحدث الفريد»، وبنوع خاص السعى إلى الدراما الخالصة من كل الشوائب. إن فكرة النقاء والتخلص من الشوائب الدخيلة على الفن هى الفكرة الطاغية والمنطلق إلى فهم هذه الفنون جميعًا.

ومثل هذا النقاء سنجد أن (بيكيت) قد حققه بفضل اتجاهه نحو التجريد الذى يستبعد كل ظروف وملابسات من ناحية، ومن ناحية أخرى بفضل إتجاهه نحو «المسرحتية» أو استعمال الوسائل المسرحية الخاصة بهذا الفن دون غيرها. ويتجلى ذلك بنوع خاص فى تقليص تسلط اللغة وطغيانها وتنمية وسائل التعبير الأخرى كالحركة والإيماء والجمادات والرموز.

ويعرف (بيكيت) طريقته فى الكتابة بأنها «كتابة القحط» أو بمعنى أوضح الكتابة المتقشفة. ويمكن أن نطبق على فنه فى الكتابة ما أورده فى عام ١٩٤٩ فى معرض حديثه عن فن التصوير الذى يمارسه المصور (برام فان فيلد) الذى يمثل فى نظر (بيكيت) أول فنان يقبل:

[أن يكون هو الذى يفشل كما لا يجرؤ أحد سواه على الفشل، وأن الفشل يمثل عالمه] (٧).

* * *

هناك عنصر آخر من الظروف الخارجية أو غير الشخصية، ويتمثل هذا العنصر فى العلاقة التى تربط بين كتّاب المسرح فى تلك الفترة وبين فن التهريج والسينما الفكاهية الأمريكية التى كانت سائدة خلال فترة ما قبل الحرب. هذه الأفلام (ابتداء من ماك سنيت وحتى شارل شابلن والإخوة ماركس) كانت تعتمد على نقد النظام الاجتماعى والاقتصادى فى المجتمعات الصناعية المعاصرة.

[إن التهريج ليس وسيلة للإضحاك وحسب، يمكن عن طريقه ضمان نجاح الفيلم، بل هو من حيث المبدأ، نوع من الإثارة والاستفزاز يحطم حلقة المظاهر الراسخة، ويولد المفاجأة ومن ثم يفضى إلى الشعور بالقلق أو التمرد. (إنه فى ذلك) (...) أكثر فاعلية من مسرحية الفارص أو الملهاة التقليدية[٨].

وفيما يتعلق بكاتبنا (بيكيت) فإنه قد دأب فى مسرحياته على تسخير وسائل التعبير المختلفة مثل ألعاب السيرك، والحواة، والملاهى، والأضواء، والحركات ، والتمثيل الصامت، وجمادات الديكور التى تندمج فى الأداء التمثيلى وتصبح جزءًا لا يتجزأ منه، ويكون لها الدلالات ذاتها.

ولقد كانت فترة الخمسينيات فترة حافلة بالأعمال المسرحية الجديدة فى نوعها، الغريبة فى شكلها ومضمونها لكل من (بيكيت)

و(يونسكو) و(آداموف) و(چينيه) بالتعاون مع طائفة من المخرجين المجددين العصريين. وقد كانت عدة سنوات كافية لكى تغزو هذه الأعمال المسرحية قاعات العرض فى العالم أجمع بل وتصبح من «الكلاسيكيات». فلقد كانت مثل هذه الأعمال انعكاسا صادقًا لفترة ما بعد الحرب العالمية بما يميزها من أزمات فلسفية وفنية واجتماعية. وقد جاء المسرح الحديث أصدق تعبير عن هذه الفترة المضطربة التى تعرضت فيها الأعراف الاجتماعية واللغة والوضع البشرى كله إلى امتحان هو فى الحقيقة أسوأ امتحان مرت به هذه المفاهيم طوال تاريخها.

نضيف إلى هذه العناصر الخارجية للظروف والملابسات المحيطة عوامل أخرى أكثر خصوصية وألصق بالكاتب نفسه. ذلك أن القضايا الكبرى التى تمثل حلقات الجحيم المعاصر تجد ما يعللها ويفسرها فى التكوين النفسى والمزاجى للكاتب نفسه واستعداده للقلق والاعتلال العصابى. كذلك فإن مثل هذه القضايا تتضح فى ضوء البصمات التى خلفها السابقون من الكتاب فى أعمال كاتبنا (صمويل بيكيت). وهذا ما سنخصص له الفصل القادم من هذا البحث.

الهوامش

1- Paraf P., Les Grandes contestations de l'histoire, Payot, Paris, 1983.

٢ - انظر: خطبة (لاكى) فى مسرحية فى «انتظار جودو».

3- Jacquart E., Le Théâtre de dérision, Gallimard 1974.

4- Heidegger M., L'Etre et le Temps, 1927.

5. Onimus J., Samuel Beckett, Decsclée Brouwer, Coll. Les écrivains devant Dieu, 1967.

6- Ortega Y. G., La deshumanizacion del Arte Y-ortos Ensoyos Estetices, Madrid, Revista de Occidente, 1964.

7- Beckett S., Bram van Velde, coll. Musée de poche, Georges Full, 1958.

8- JDuvignaud ., et Lagoutte ., Le Théâtre contemporain, coll., TT, Larousse, 1974.

الفصل الثانى

أثر التركيب النفسى وبصمات الأسلاف

أثر التركيب النفسى وبصمات الأسلاف

فى بحث له عن (صمويل بيكيت) متأثرًا بالروح الدينية التى تسم صاحبه، يلاحظ الناقد (أونيموس) أن الإيرلنديين (ومنهم بيكيت) هم أسبان الشمال (أو بدو أو صعايدة الشمال) وأنهم مغرمون بكل ما هو مطلق، وبالتالى يزدرون الأحداث العادية العارضة.

[ازدواجية فى العنف تصنع القديسين والمتمردين، وتنتج أدبًا يتسم بالتشاؤم والتهريج ونظرة نحس ومسخ، والميل للقوة والتهكم[1]

والواقع أن أيرلندا هى مسقط رأس (سويفت) بفكاهته الباردة، و(ماتوران) بروايته السوداء، و(سانج) بقسوته وعنفه، و(بيتس) بعاطفته الفاترة، و(برنارد شو) بابتسامته المفتعلة و(لورانس دوريل) بتحليله الجاف، ثم وبصفة خاصة (چويس) بواقعيته التى لا ترحم.

ولا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن (بيكيت) يجمع بين هذه الأشتات. ومن ناحية أخرى حاول بعض النقاد أن يربط بين (بيكيت) وبين العديد من معاصريه من الكتاب. فعلى سبيل المثال حاول بعضهم أن يقرب بينه وبين «شبان موجة الغضب» (Angry Young Men). ووجد آخرون فى رواياته صورة من الرواية الجديدة. كما حاول آخرون ومنهم (مارتان إيسلان) أن يثبتوا أن مسرحياته تنتمى إلى موجة العبث.

والحق أن كل حقيقة من هذه الحقائق لها نصيب قل أو كثر، مباشر أو غير مباشر فى تكوين (صمويل بيكيت)، غير أن التأثير الأعظم الذى تعرض له كاتبنا جاءه من مجموعة أخرى من الأسلاف سنحاول أن نستعرضهم سريعًا فى الصفحات التالية، ليس فقط لأنهم يمثلون التأثير المباشر والأعظم، وإنما كذلك لأن هذا التأثير هو الذى يهمنا فى إطار الدراسة التى نحن بصددها.

ولكى نكمل صورة (بيكيت) فى إطار المناخ الأدبى الذى تشرّبه، نبدأ فنحدد على وجه السرعة ما يدين به هذا الكاتب لهؤلاء الأسلاف وهم (ديكارت) و(كيير كغارد) و(كافكا) و(بودلير)، وذلك قبل أن نفصل القول فى التأثير الحاسم لثلاثة أسلاف، هم بحق وباعتراف الجميع، الذين تركوا بصمات واضحة فى إنتاج هذا الكاتب. ونقصد بهم الفرنسى (مارسيل بروست) والإيطالى (دانتى اليغييرى) والأيرلندى (چيمس چويس).

ولعل أهم مـا يربط بين (بيكيت) و(ديكارت) هـو المنهـجـيـة أو أسلوب البحث. كذلك فإن شخوص (بيكيت) وهـم فى غالب الأمر صعاليك متفلسفون أو فلاسفة متصعلكون، يتصفون بداء الشك أو التشكك وهو مبدأ ديكارتى.

وإذا كان النقاد الأنغلو ساكسونيون يؤكدون أن (بيكيت) وريث بعيد (لديكارت)، فالحقيقة هى التى ذهب إليها الناقد الفرنسى (دوروزوا)، على الأقل هذا هو رأينا، وهى أن جميع ما كتب (بيكيت) إنما هو نقض ومعارضة مستمرة للديكارتية. وعلى سبيل المثال إذا كـان الإنســان فى رأى (ديكارت) يتكون من الروح والجـسـد وهمـا شىء واحد لا يتجزأ، فإن الجسد عند بيكيت يختفى بحيث إن الإنسان عنده يتردى إلى صورة «رأس يتكلم».

(إن اكتشاف (ديكارت) لحقيقة الإنسان المفكر هى عماد فلسفته التى تقوم على كلية الواقع، وهى تشير إلى نهاية الشك والرقى إلى اليقين، أما عند (بيكيت) فإن مثل هذا الاكتشاف لا وجود له على الإطلاق، فهو مُرجأ إلى مالا نهاية، ولا حقيقة فى العالم ممكنة التحقق[٢].

وإذا انتقلنا إلى (كيير كغارد) نجد أن (بيكيت) يتفق معه فى أن شقاء الإنسان ناتج من أنه مزيج من الفناء والخلود، أو من المنتهى واللامنتهى: ومن ثم كان من العسير عليه أن يكون «هو نفسه» لأنه

يصب تارة فى «لا نهائية» هى بمثابة «نشوة فارغة»، وتارة فى «نهائية» تضمن له حياة فى ظاهرها سعيدة، ولكنه «سيكون بلا أنا أمام الله». إن إدراك الوجود إذن إدراك يائس.

ولعل التقارب بين (بيكيت) وكافكا هو تقارب جوهرى، فكافكا هو رمز لإدانة العبث الذى يطبع الحياة البشرية، وهو يعكس التيارات الأدبية المعاصرة. وغنى عن البيان أن (بيكيت) الذى يجيد الألمانية قد اطلع ـ مثل كثيرين ـ من الشبان الذين يجيدون هذه اللغة على مؤلفات (كافكا) قبل أن تعرض له فى باريس مسرحية «حارس المقبرة». كما أن بيكيت لم ينتظر حتى تترجم لكافكا «القضية» و«المسخ» إلى اللغة الفرنسية.

ومن الواضح أن شخوص بيكيت، بعدم تكيفها مع الواقع وتعرضها لمواقف وجودية لا ناقة لها فيها ولا جمل، تشبه أبطال كافكا الذين لا هوية لهم ويسعون سعيًا حثيثًا للخلاص فى عالم «لا يرون فيه مخلصا» (٣).

ومن الواضح كذلك أن (بيكيت) كان يفكر فى رواية (كافكا) «المسخ» حينما كتب على لسان بطله فى رواية «اللامسمى» يقول: «على الآن أن أقوم بدور الميت، أنا الذى لم يعرفوا كيف يجعلونه يولد، ودرقتى، درقة الوحش القبيح، سوف تتعفن من حولى». كذلك فإن كلا من (بيكيت) و(كافكا) يرى فى نفسه أو فى بطله الضحية

والجلاد فى وقت واحد. وأخيرًا فإن كلا منهما، أو البطل عند كل منهما، يسعى إلى الاختباء فى جحر أو ملجأ يمثل حضن الأم أو الرحم.

[إن (كافكا) وهو يهودى تشيكى يكتب بالألمانية، على شاكلة (بيكيت) الذى يكتب بالفرنسية، يستعمل لغة خارجية عنه[٤].

هذا بالإضافة إلى أن«القضية» رواية (كافكا) الشهيرة التى اقتبسها (أندريه جيد) وأخرجها للمسرح (جان لوى بارو) فى عام ١٩٤٩، تصور لنا عالمًا كابوسيًا أشبه بعالم (بيكيت):

[فى داخله نحن أنفسنا عاجزون أمام تجارب لا نجد لها تفسيرًا ولا تبريرًا ولا فيها رجاء، وهى فى ذات الوقت شبيهة، بطريقة غريبة، بتجارب الحياة اليومية العادية[٥].

أما عن التقارب بين (بيكيت) و(بودلير)، فحسب معلوماتنا، لم يشر إليه سوى الناقد الإنجليزى (برونكو) الذى يقول فى كتابه المعروف بعنوان «مسرح الطليعة» أو «المسرح التجريبى»:

[إذا كانت «الأوديسة» و«الملهاة الإلهية» تصفان لنا رحلتين إلى مكانين محددين (الوطن والجنة)، فإن رائعة (بودلير) «الرحلة» تصور لنا الإنسان المعاصر هائمًا بلا هدف تقريبًا سعيًا وراء معنى، ثم يعود فى النهاية إلى نقطة الانطلاق دون أن يجنى من رحلته إلا الملل والسأم] .

إن شخوص (بيكيت) التعساء هم ورثة الإنسان الذى لا غاية له عند (بودلير) ، كما أن غياب العنصر القصصى تأكيد صريح بأن الإنسان لا يتجه مطلقًا إلى مكان محدد[٦].

والآن وقبل أن نبدأ تحليلنا لأسلاف (بيكيت) الحقيقيين ،وهم الفرنسى (مارسيل بروست) والأيرلندى (چيمس چويس) والإيطالى (دانتى)، نسجل بشكل سريع أثر كاتبين آخرين على صاحب «فى انتظار غودو» وهما الإيطالى (بيراندللو) والألمانى (برخت)، الأول عن طريق تصوره لمنصة التمثيل باعتبارها منصة تمثيل لا غير، وتمرده على القيود التقليدية التى تعرقل انطلاقة الفن المسرحى، والثانى عن طريق موقفه المتمثل فى عدم اعتبار المسرحية شيئًا آخر غير مسرحية، ونظرته للشخوص باعتبارهم ممثلين يمثلون فوق منصته تمثيل.

* * *

كان البحث القصير الذى وضعه (بيكيت) فى مطلع حياته الفنية عن الكاتب الفرنسى (مارسيل بروست) حاسمًا وجوهريًا فى تحديد الخط الذى سار فيه بعد ذلك. والذى يهمنا فى هذا الموضوع هو أن (بيكيت) حينما وصف عالم (بروست) كان يحدد ملامح العالم الذى سيصبح عالمه هو فيما بعد: «فشخوص (بروست) هم ضحايا ذلك الشرط الغالب وذلك الظرف القاهر، ألا وهو الزمن.

إن البحث الذى وضعه (بيكيت) بعنوان «بروست» جاء متضمنًا جميع القضايا التى كان سيعالجها (بيكيت) بعد ذلك فى رواياته ومسرحياته، ومن بينها على سبيل المثال أنه ليس هناك مجال للفرار من الساعات والأيام. ولا من أمس ولا من غد. ليس هناك مفر من الأمس لأن الأمس غيرنا وشوهنا أو نحن غيرناه وشوهناه(٧).

إن التشابه بين (بروست) وبين (بيكيت) أعمق من ذلك أيضًا. فبين كل منهما وبين إنتاجه نوع غريب من المطابقة التى تجعل من الكاتب نفسه الشخصية الرئيسة التى يصورها فى مؤلفاته، تلك الشخصية التى تقبع فى حجرتها مع ذاكرتها ترقب أحلامها وهى تترى أمامها:

[فى عالم (بروست)، (بيكيت) يبحث عن نفسه ويعثر عليها، ويتحقق من أن الإنسان ما هو إلا سلسلة زمنية متقطعة، والشخصية «افتراض رجعى يتعلق بالماضى» والأنا أكداس من العادة تجعل أمام تسرب الواقع الرهيب ستارًا ينتزعه الألم والعذاب. تلك حال التجربة الفنية(٨).

إن نظرة كل من (بيكيت) و(بروست) إلى الحياة نظرة متشابهة. والذى فتن (بيكيت) عند (بروست) هو بالذات احتقاره للفن الواقعى، أى عرض الحقيقة العادية المبتذلة التى تخضع لعبودية الزمان والمجال: قصارى القول إن ما أحبه (بيكيت) فى (بروست) هو الشاعر:

[لقد علمه التقليل من شأن الأنا النشيط، الذى يعيش حاليًا ، لمصلحة (الأنا) العميق الذى نستطيع فى خفية أن نلتقط وجوده فى السكون، فى الوحدة، فى العزلة، حينما يرقد الإنسان فى خلوة فى مكان مظلم مبطن، أو فى حجرة من الفلين، يتصنّت على أصوات داخلية هى وحدها تمثل الحقيقة(٩).

ها نحن أولاً، على مشارف عالم (بيكيت) بل أكثر من ذلك، إن رؤية (بيكيت) للحياة ولمأساة الإنسان فى هذا العالم تتضح من خلال قراءة السطور التالية فى بحثه عن (بروست) :

[إن المأساة لا تعبأ بالعدالة الإنسانية (...) إن المأساة تمثل التكفير عن الخطيئة الأولى، خطيئة الإنسان الأولى الخالدة (...) الخطيئة التى ارتكبها بمولده] .

وأخيرًا، نختم تحليلنا لتأثير السلف على (بيكيت). بعرض لتأثره بكل من (جويس) و(دانتى) ونفضل ألا نفصل بينهما فى هذا الصدد، ذلك لأن (بيكيت) قد عمق معرفته بصاحب «الملهاة الإلهية» (دانتى) من خلال علاقته بصاحب «أوليس» (چويس).

حينما عُين (بيكيت) محاضرًا للغة الإنجليزية فى باريس وجد فى هذه المدينة وبالذات شارع (أولم) الذى كان يعمل فيه، جوًا ثقافيًا يختلف كثيرًا عما عهده فى إيرلندا حيث كان يسود التزمت الخانق بالمقارنة بروح التحرر أو الليبرالية المعهودة فى شارع (أولم). فى هذا المناخ الباريسى تعرف بيكيت على (جيمس جويس).

ومن الجدير بالذكر أن مؤلفات (جويس) عرفت طريقها إلى الكتاب الأوروبيين الآخرين ببطء وصعوبة، أما فيما يتعلق بكاتبنا (بيكيت) فالأمر كان يختلف كثيرًا. فإذا كان (سارتر) و(كامو) وغيرهما من كتاب تلك الفترة لا يلتفتون إلى (جويس) ولا يهتمون به، فإن (بيكيت) كان يعرفه حق المعرفة، بل وكان يجد فيه نموذجًا يحتذى. ونشير بادئ ذى بدء إلى أن ما كان يروق بيكيت فى أعمال (جويس) هو العالم الدائرى أو المكوكى الذى يصوره هذا الكاتب بوصفه مطهرًا دائماً أبدًا ، حيث «الرذيلة والفضيلة تحثان الزمن البشرى على التقدم [10]، كذلك مما جذب بيكيت إلى (جويس) فكرة التيه التى تعتبر من القضايا الملحة فى عالم (جويس).

ومن ناحية أخرى، فإن تقدير (بيكيت) لـ (جويس) وإعجابه به يعتبر وثيق الصلة بتقديره لكاتب إيطاليا الأعظم (دانتى) وذلك من خلال البحث الذى كتبه (بيكيت) وجمع فيه بين الكاتبين بعنوان«دانتى .. برونو... فيكو ... جويس». كذلك فإن هذا الإعجاب كان الدافع وراء تأليف (بيكيت) لأول أعماله الإبداعية بعنوان : «وخز ورفس».

إن (بيكيت) بإغلاقه دائرية الوجود الإنسانى فى صورة «القط الذى يعض ذيله» لم يكن يصور رؤية (جويس) التشاؤمية للعالم وحسب، بل أنه كان يعرض كذلك صورة المطهر كما رسمه (دانتى) من خلال هذه الدائرة المشئومة.

[إنه أكثر من تفسير وتأويل، إنه تمهيد لكل ما سوف يشكل الظروف التى ستحيط بشخوص (بيكيت): انتظار أبدى تتخلله انتفاضات وقرارات تخمد وتضعف شيئًا فشيئًا حتى تفضى بالكائن إلى جوار (بيلاكوا) تلك الشخصية النموذجية الخارجة من ردهة المطهر، والتى سيصبح صاحبها بطل «وخز ورفس» كما سيصبح الشخصية النموذجية فى مؤلفات (بيكيت) الإبداعية[11].

ويلاحظ (لودفيغ جانفييه) فى كتابه عن (بيكيت) أنه ما من كتاب لبيكيت إلا ويشير إلى شخصية (بيلاكوا). هذا إذا لم يذكر اسمه صريحا وبصفة خاصة فى المؤلفات التالية: «وخز ورفس». و «مورفى»، و«وات»، و«مولوا»، و«فى انتظار غودو » و«نهاية اللعبة»، و«كيف يكون».

أما فى مؤلفات (بيكيت) التى كتبها باللغة الفرنسية فلا يذكر اسم (بيلاكوا) بل هو يصبح متمثلا تمامًا فى الشخوص: تلك الجوقة من العميان والعجزة التى تُدعى (مالون) أو (مالود) أو تمضى غفلا من الأسماء. ففى «مولوا» و«مالون يموت» و«اللامسمى» و«نصوص بلا جدوى»، كما تدل العناوين، نجد (بيلاكوا) وقد تجرد شيئًا فشيئًا من كل هوية شخصية؛ أما فى مسرحيتى «فى انتظار غودو» و«نهاية اللعبة»، فإن (بيكيت) ينقل هذه الظاهرة، ظاهرة التحلل إلى منصة التمثيل، وإذا بالمنولوجات

التى تتألف منها الأعمال الروائية السابقة تستمر فى شكل حوارات فى هذه الأعمال المسرحية. أو على حد تعبير (ستراس):

[مونولوجات بيكيت الداخلية، كل ما هناك أنها تصبح خارجية وتتخذ شكل التمثيل الصامت (بانتومايم) الناطق [١٢]].

وحتى فيما يتعلق بالتفاصيل الدقيقة، فإن (دانتى)، كما يؤيد ذلك كثير من النقاد، قد ترك بصمات واضحة فى أعمال (بيكيت)، وقد ذكرت الناقدة (جيرمين بريه) بعض هذه التأثيرات:

[لقد عاد بيكيت بذاكرته إلى (دانتى) وعالمه أكثر من مرة. فهذا الراوية فى اللامسمى مغروس أشبه بالفسيلة داخل جرة عميقة تصل حافتها إلى فمه (...)، وهذا الراوية فى «كيف يكون» يزحف على بطنه، ووجهه غارق فى الوحل، وهذا (موران) الأعرج يسير شتاء كاملا فى الغابة بشق الأنفس، وهذا (ماكمان) يلتحف السماء منبطحًا على الأرض تحت وابل الأمطار[١٣]].

هذا وكثير غيره من المواقف والتفصيلات المقتبسة من عالم (دانتى) وتزخر بها مؤلفات (بيكيت): أمطار الجليد فى الحلقة الثالثة، وغابة المنتحرين فى الحلقة السابعة. بل نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول مع الناقد (لودفيغ جانشييه) إن جحيم (دانتى) هو مصدر الجحيم فى عالم (بيكيت):

[المخلوقات التى ينهشها الزمن نهشًا، والعناق الرهيب الذى يجمع بين الخونة فى الحلقة التاسعة. إن (رونى) وزوجته فى مسرحية «كل الذين يسقطون» يذكّران بصورة العذاب المخصص للغشاشين فى الحلقة الثامنة. وإذا كانت الحياة على الأرض شبيهة بالمطهر، فإن هذا المطهر يعمل بكافة عُدد التعذيب الجهنمية الخاصة بالجحيم(١٤).

ونحن نأتى إلى ختام هذا التحليل حول ما يدين به (بيكيت) لبعض الأسلاف، لا يسعنا إلا أن نشير إلى أن تأثر (بيكيت) بهؤلاء الأسلاف لا يعنى تأثرًا حاسمًا مطلقًا. فهناك اختلافات جوهرية تفصل بين (بيكيت) وبين هؤلاء الأسلاف، وبصفة خاصة فيما يتعلق بالنظرة إلى العمل الفنى وإلى اللغة، وقد رأينا أن نرجئ الحديث فى هذه القضية إلى خاتمة البحث. ومن ناحية أخرى فإن تحليلنا لتأثير الأسلاف على بيكيت، مراعاة لإطار البحث وحدوده، لا يهتم إلا بالمستوى الفكرى أو الإيديولوجى، تاركا معالجة الجوانب الفنية تكنيك. وهى لا تقل أهمية، لبحوث أخرى تخصصية.

* * *

الهوامش

1 - Onimus J., Samuel Beckett, Desclée Brouwer, coll. les écrivains devant Dieu, 1967.

2 - Durozoi G., Presénce littéraire, Beckett, Paris, 1972.

3 - Mayoux J. J., Sous de vastes portiques, Maurice Nadeau et Papyrus, 1981.

4 - Op. Cit.

5 - Pronko L., Thêâtre d'avant-garde, Denoël, 1963.

6 - Op. Cit.

7 - Roy C., Description. Critique VI, Galllimard, 1965.

8 - Mayoux J. J., Op. Cit.

9 - Durozoi G., Op. Cit.

10 - Janvier L., Beckett par Lue-même, Seuil, 1969.

11 - Janvier L., Pour Samuel Beckett, Minuit, 1966.

12 - Strauss W., Le Belacqua de Dante et les clochards de Beckett, L'Herne, 1976.

13 - Brce G., L'Etrange monde des grands articule's, "Configuration critique 8" Samuel Beckett, Lettres Modernes, Paris, 1964.

14 - Janvier L., Pour Samuel Beckett, Op. Cit.

الفصل الثالث

إتصال الموضوعات وتواصل الشخوص

إتصال الموضوعات وتواصل الشخوص

[مؤلفاتى قضية أصوات صدرت بكل ما أوتيت من قوة ممكنة، ولا أتحمل مسئولية غير ذلك، وإذا أراد الناس أن يصدّعوا رءوسهم بالتلميحات والإشارات التى لا نهاية لها، فهم وشأنهم.]

(صموئيل بيكيت، صوت القرية، ١٩ مارس ١٩٥٨)

نقصد بالإتصال والتواصل هنا أن الموضوعات أو القصص التى تدور حولها مؤلفات بيكيت، من روائية ومسرحية هى قصص متكررة أو متتابعة أو متكاملة، فهى موصولة بعضها ببعض من هذه الزاوية. أما تواصل الشخوص فنعنى به أن الشخوص الرئيسة فى هذه المؤلفات إما أن تكون هى نفسها متكررة مع تغير فى الأسماء، أو هى على الأقل تمثل جميعًا عائلة أفرادها يخلف بعضهم بعضًا، أو يذكّر بعضهم ببعض وفى بعض الأحيان ينسخ بعضهم بعضًا.

وجدير بالذكر أن هذه الحقيقة تتأكد بسهولة ويسر إذا اتبعنا فى منهجنا الترتيب الزمنى الذى سار عليه المؤلف فى كتابة أعماله،

لا ترتيب صدورها أو نشرها. وهذا ما سنسير عليه فى تحليل الإتصال والتواصل الذى نشير إليه. ذلك لأن هناك حقيقة هامة تتعلق بمؤلفات بيكيت، هى أن هذه المؤلفات ينبغى أن نقرأها حسب الترتيب الذى واكب تصور الكاتب لها وهو ترتيب كتابتها. إن هذه الكتب:

[كل منها ينشأ اعتمادا وانطلاقا من الكتب السابقة] (١)

كذلك فبالنسبة للمسرحيات، فسنقوم بتحليلها على حدة:

[باعتبار أنها فى الأغلب تعرض، فى شكل مختلف،]...) الموضوعات نفسها التى عولجت فى الروايات(٢).

أول الأعمال الإبداعية التى كتبها (بيكيت) كانت رواية (مورفى). ومع الاختلاف البين فى إسلوب هذه الرواية عن الروايات التى تلتها إلا أنها تحدد الملامح المشتركة التى تجمع بين أعمال (بيكيت) التى كتبها بعد ذلك، بدءًا من رواية (مولوا).

أهم ما يطالعنا فى شخصية (مورفى) بطل الرواية التى تحمل اسمه أنه لا يستطيع أن يستمر فى هذه الحياة من فرط حساسيته و«طهره الروحى».

كذلك نجد مثل هذا الانفصام بين الشخصية والعالم المحيط فى شخصية (وات) بطل الرواية التى تحمل اسمه. فالعالم لا

يستطيع أن يتقبل (وات). كما أن (وات) لا يستطيع أن يتقبل العالم الذى لا يستطيع أن يفهمه.

ولكن إذا كان (وات) يتميز على (مورفى) بأنه بالرغم من كل شىء فإنه يعيش فى هذا العالم ويواصل الحياة، فذلك لأنه تعلم كيف لا يعبأ بما يحيط به. ولأنه تعلم أن مفتاح المعانى يكمن فى داخله هو وليس خارجًا عنه. إن الرواية تنتهى بمولد (وات) جديد أعمى لا يرى، وأصم لا يسمع إلا أصواته الداخلية، أو صوت الضمير.

وإذا كان كل من (مورفى) و(وات) يواجه العالم وحده، فإن الرواية التالية بعنوان «ميرسييه وكامييه» تطالعنا بشخصيتين تحاولان منذ البداية مواجهة العالم معًا، غير أن إتفاقهما على ذلك ليس إلا إتفاقًا سطحيًا.

على أية حال (ميرسييه) و(كامييه) بطلا هذه القصة التى تحمل اسميهما يمثلان تقدمًا بالنسبة للشخوص السابقة. إن الرحلة التى يحاولان القيام بها ليس لها فى الواقع هدف محدد ولا غاية محددة. ولعل الهدف الحقيقى من تجوالهما وتطوافهما هو الوحدة النهائية، وحدة هى، فى حقيقة الأمر، ما يحقق ذات كل منهما، أو ما يجد فيها كل منهما ذاته.

إذن «يرسييه وكاسييه» قد حددت مسبقًا ما سوف تسعى إليه شخوص بيكيت فى المستقبل: لا شىء أو العدم.

وهذه بعد ذلك مجموعة «الأقاصيص» تكشف لنا عن طبيعة حياة الشخوص التالية: سأم وملل وضيق ينخر فى الشخصية فتهرب من الآخرين. والضعف الذى يصيب الجسد، والكلام العقيم، ومن ثم سعى الشخصية إلى الخلود إلى الصمت، والجمود، ثم إلى العدم.

وإذا كانت رواية «مولوا» تنتهى بالشك، فإن رواية «مالون يموت»تبدأ باليقين: فهذا إنسان يقبل على الموت وهو يدرك ذلك «أخيرًا لن ألبث أن أموت تمامًا». وهكذا يبدأ (بيكيت) فيعرض لنا بطله وهو يشرف على النهاية الطبيعية لكل كائن حى.

[ومن ثم كانت العلاقة الوثيقة بين (مالون) وبين أولى روايات الثلاثية. ومن ثم كان (مالون) امتدادًا (لمولوا) و(موران). فالثلاثية يمكن أن توصف سطحيا بأنها وصف لإنسان يفقد هويته (...) ونهايتها تذكّر بنهاية مسرحية «نهاية اللعبة» التى هى بدورها تتمة لمسرحية «فى انتظار جودو»(٣).

بعد «مالون يموت» يأتى دور «اللامسمى». وإذا كنا نقرأ على غلاف هذا الكتاب كلمة «رواية» فلا ينبغى أن تخدعنا هذه التسمية. إذ أننا لن نلبث من أول صفحة أن نكتشف أن «اللامسمى» لا تزيد على «مورفى» أو «مولوا» أو «مالون يموت»، فهى رواية بالمعنى العام فقط لهذه التسمية.

وكما هى الحال بالنسبة لأقرانه فى الأعمال السابقة، فإن (اللامسمى) يتمنى اعتزال العالم، يتمنى الغياب عن هذا العالم. غير أن الأشياء والشخوص والكائنات تحيط به من كل مكان، وتضغط عليه. وأول هذه الشخوص هو (مالون) الذى يشعر بارتباط وثيق به. فكلاهما يشعر بعقم الكلام، ولكن أيضًا بضرورته بالرغم من عقمه. إن كلام الإنسان شبيه بأى كلام، أجوف، خاو، لا يفضى إلا إلى الخواء. إشارة أخرى إلى عبارة «لا جديد» التى ترددت فى رواية «مورفى» وسنسمعها مرارًا فى المسرحيات.

وهكذا نلاحظ أن شخوص روايات بيكيت وقصصه تتناسخ أو تتواصل. كل منها هو فى الحقيقة آخر أو يصبح آخر.

وهذا ما يؤكده الناقد (كلود مورياك) حينما يلاحظ فى رواية «مولوا» التى تلت رواية «مورفى» أن شخصية (مولوا) تذكر شخصية (مورفى) بوصفه أخًا وشقيقًا. ثم فى الكتاب التالى وهو «مالون يموت» يذكر (مالون) بدوره (مولوا) (٤).

ومن ناحية أخرى، فإن رواية «اللامسمى» إذا جاز لنا هذا الوصف، تبدأ بهذه الأسئلة: أين الآن؟ متى الآن؟ من الآن؟ مما يؤكد أن هذه الرواية هى تتمة أو حلقة فى مجموع أعمال بيكيت. الحقيقة نفسها تتأكد لنا بقراءة مجموعة «الأقاصيص».

[إننا حينما نقرأ «الأقاصيص» نتساءل إذا لم تكن هذه الأقاصيص تمثل فصولا فى رواية واحدة متصلة] (٥).

غير أن هذه الملاحظة لا تنطبق على هذه الروايات وحدها، كما يؤكد ذلك (مورياك):

[إن جميع روايات بيكيت تروى لنا حكاية واحدة. إنها كلها تمثل رواية واحدة متصلة. رواية تبدأ برواية «مورفى»[٦].

وفى «اللامسمى» يحاول البطل أن يتخلص من شخوص الروايات السابقة :

[إن (مورفى) هذا و(مولوا) و(مالون) أعرفهم جيدًا. ولن يخدعونى لقد أضاعوا وقتى وجهدى فى التحدث عنهم، فى حين أنه كان ينبغى فقط أن أتحدث عن نفسى، حتى أتمكن من الوصول إلى الصمت (...) هؤلاء الناس لم يكونوا، لم يكن لهم وجود، لم يكن ثمة وجود إلا لنفسى وهذا الفراغ الكثيف] .

وبمجرد انصراف الشخوص الأخرى، لا يبقى سوى (بيكيت) نفسه باعتبار أن الآخرين ما هم إلا صورة منه.

أما فيما يتعلق بالتماثل فى المواقف والمشاهد، ذلك التماثل الذى يؤكد الاتصال بين هذه الأعمال والتواصل بين الشخوص، فقد كتب (مارتان إيسلان) يقول:

[حينما نشاهد مسرحية «فى انتظار غودو» نشعر كأننا أمام (وات) وهو يتأمل تنظيم السيد (نوت) للعالم] [٧].

ويضيف الناقد نفسه من ناحية أخرى :

[إذا كانت مسرحية «فى إنتظار غودو» تعرض لنا هذين البطلين وهما يقتلان الوقت فى سلسلة من الألعاب التى لا نهاية لها ولا إتصال بينها، فإن المسرحية الثانية «نهاية اللعبة» تعرض بالفعل نهاية اللعبة، اللعبة الختامية «ساعة الموت»] (٨).

وتأكيدًا للتقريب بين هاتين المسرحيتين وما بينهما من صلة، يشير الناقد إلى التشابه القائم بين كل من (هام) و(كلاف) من ناحية، فى مسرحية «نهاية اللعبة» وبين «بوتسو» و«لاكى» من ناحية أخرى فى مسرحية «فى انتظار غودو».

حتى مؤلفات (بيكيت) الأولى، يمكن أن نترسم فيها ملامح التماثل بأعماله الأخرى. فهذا الشاب بطل أولى مسرحيات (بيكيت) التى كتبها عام ١٩٤٧ بعنوان «أيلوتيريا». يريد أن يترك أسرته وينجح فى الهرب منها. هذا الموقف شائع فى أعمال (بيكيت). ففى قصة «الحب الأول» يهاجر البطل إلى الريف مخلفًا وراءه زوجته وابنه. وفى قصة «المطرود» يروي لنا البطل قصة طرده من بيت أسرته، وفى مسرحية «نهاية اللعبة» يعمق بيكيت هذا الموقف بحيث يصبح قاعدة عامة. بل أن (بيكيت) يطبق عليه قضية التعارض والتناقض التى يصفها فى بحثه الأول الذى كتبه بعنوان «بروست».

وهذه الناقدة (جيرمين بريه) تؤكد أيضًا على الوحدة العضوية التى تربط بين مؤلفات بيكيت وترتبط بين شخوصه. تبدأ الناقدة بالإشارة إلى الطريقة الواحدة التى تُروى بها الأحداث :

[كذلك فإن المغامرات الواردة واحدة، كما أنها تقع طبقًا لإسلوب ملحمى دائرى أو مكوكى يزداد بساطة فى كل مرة: رحلة ثم بحث أو لقاء، ثم صراع، ثم فراق، ثم عودة، وفى بعض الأحيان وبالذات، فى الروايات الأولى، تتعقد المغامرة بأحداث ثانوية يراها البطل بصورة رجعية] (٩)

ولا يقتصر الأمر على كون المغامرات واحدة لشخوص واحدة، بل إن المظاهر الخارجية أيضًا واحدة:

[فجميع الشخوص ترتدى الزى الموحد الخاص بشخوص (بيكيت) زى البهلوانات، أو على الأقل ما بقى منه: القبعة والمعطف الطويل، والحذاء المخلوف، مخلفات مهلهلة أو «مظروف بشرى غير مناسب»] (١٠).

وتذهب (جيرمين بريه) إلى أبعد من ذلك، حينما تطبق هذا التشابه على سائر مؤلفات (بيكيت):

[ومع ذلك، فبدءًا من (مورفى) إلى (كيف يكون)، (آخر أعمال بيكيت حينما صدر مقال الناقدة) نلاحظ أننا قد نكون أمام مغامر واحد يواصل طريقه ويتنقل من كتاب لآخر] (١١).

بل إن الناقـدة تذهب إلى حـد أن تجـد فى تصـوير (بيكيت) لشخوصه صورة شخصية للمؤلف يرسم لنفسه (أوتو بورتريه):

[إن البطل الحقـيقى فى مسـرحيـات (بيكيت) ورواياته هو (بيكيت) نفسه بوصفه كاتبًا] (١٢).

وهذا صحيح، ذلك لأن جميع أبطال بيكيت كَتَبَةٌ قصاصون. ومع أنهم لم يعودوا يثقون فى التاريخ، إلا أنهم لا يستطيعون الاستغناء عن القصص (١٣) فهذا (مالون) يعلنها:

[من الآن سأروى لنفسى قصصا] .

وهذا (مولوا) يسجل مذكرات غامضة. وهذا (فلاديمير) يصرح لزميله (استراغون) قائلا:

[كان ينبغى أن تكون شاعرا] .

فيجيبه استراغون من فوره:

[لقد كنت كذلك] .

وهذا (بوتسو) شاعر من نوع معين بما يتميز به إسلوبه من بلاغة فى الوصف والتعبير.

وهذا (هام) أيضًا يشغل نفسه بالكتابة لتصبح حياته محتملة.

وبيكيت فى بحثه بعنوان «بروست» يشير إلى هذه الصورة الشخصية التى يرسمها لنفسه من خلال شخوصه، فيقول:

[إن البحث الخصب هو التنقيب فى الذات والغوص فى أعماقها] .

من خلال هذا التنقيب فى عالمه الشخصى، وهذا الغوص فى أعماق ذاته، يكتشف بيكيت شخوصه:

[من (بيلاكوا) إلى (مورفى)، ومن (مورفى) إلى (وات)، ومن (وات) إلى (مولوا) إلى (موران) إلى (مالون) إلى (ماكمان) إلى (ماهود)، يحاول (بيكيت) أن يقرأ فى كتابه الشخصى، كتابه غير المقروء، فيبحث عن بطله، الوحيد الذى يهمه ويشغل تفكيره، والذى يكتشف تحت قناعه وجهه الشخصى الحقيقى(١٤).

أما الناقد (چان چاك مايو) فهو لا يكتفى بمثل هذه التعميمات، بل يقدم لنا مشاهد معينة تؤكد التطابق بين بيكيت وبين شخوصه.

[المشهد الرهيب فى قوته الذى يمثل (مورفى) وهو يحتضن ويَزُمُّ المجنون (أندون) وفمه مطبق على فمه. وعيناه فى عينيه. مستجوبًا هذه الصورة الأخرى من نفسه].

ثم هناك مشاهد أخرى تبين لنا أن:

[(مورفى) إن لم يكن (بيكيت)، فهو بيكيت بشكل ما] (١٥).

إن مثل هذه المشاهد كثيرة فى أعمال بيكيت، واضحة دامغة بحيث إننا نستطيع أن نخلص مع الناقد (مايّو) إلى أن:

[بيكيت، انطلاقًا من ظروفه الخاصة، أعنى من تأمل حاله، يصور بهلواناته كما يروق له أن يسميهم، ويبث فيهم الحياة بطريقة ساخرة] (١٦)

إذن فأعمال (بيكيت) ما هى إلا ترجمة للمؤلف نفسه.

وهذا الناقد (ليونيل هابيل) يذهب إلى أن شخصية (هام) فى «نهاية اللعبة» و(بوتسو) فى مسرحية «فى انتظار جودو» إنما هما صورتان رسمهما بيكيت لأستاذه فى الأدب (جيمس جويس)، فى حين أن شخصية (لاكى) وشخصية (كلاف) هما صورتان لبيكيت لنفسه(١٧)، وبذلك تصبح المسرحية الأولى صورة رمزية للعلاقات التى كانت قائمة بين (جويس) بوصفه معلمًا ومروضًا مكفوف البصر تقريبًا (كان جويس شبه أعمى لا يستطيع القراءة) وبين تلميذه المجتهد الذى كان يكاد أن ينسحق تحت تأثير أستاذه الأدبى(١٨).

وفى إطار الاتصالية بين الشخوص داخل الأعمال الدرامية، يمكن أن نجزم بأن الشخوص الثانوية فى هذه الأعمال تتحول فى الأعمال التى تليها إلى شخوص رئيسه فى أغلب الأحيان. فهذا (بوتسو) و(لاكى) الشخصيتان الثانويتان فى مسرحية «فى انتظار جودو» يعودان شخصيتين رئيسيتين فى مسرحية نهاية اللعبة فى صورتى (هام) و(كلاف)، فى حين أن (ناغ) و(نيل)، الأبوين

الشيخين، يعودان فى مسرحية «يا لها من أيام سعيدة» شخصيتين رئيسيتين حيث (نيل) تصبح (وينى) المدفونة فى الرمال حتى منتصفها و(ناغ) يصبح (ويللى) الزوج الأصم الذى لا يتحرك إلا زحفًا.

كذلك فإن (وينى) و(ويللى) يذكّران بزوجين آخرين عجوزين هما (رونى) وزوجته فى المسرحية الإذاعية «كل الذين يسقطون».

وهكذا فيما يتعلق بمؤلفات بيكيت. فنحن لسنا أمام أعمال متفرقة أو متجاورة، وإنما هى أعمال متكاملة متداخلة بحيث نستطيع أن نقول إننا أمام نوع الملهاة البشرية على شاكلة ملهاة (بلزاك) أو بمعنى أصح أمام مأساة بشرية متصلة متشابكة.

إن الناقد (مارتان إيسلان) يرى أنه إذا كانت مسرحية «فى انتظار جودو » تعرض لنا بطليها وهما يحاولان قتل الزمن فى سلسلة من الألعاب التى لا نهاية لها ولا اتصال بينها، فإن مسرحية (بيكيت) التالية «نهاية اللعبة» تعرض لنا فعلا نهاية اللعبة، اللعبة الختامية، ساعة الموت(١٩).

وبالمثل فإن مسرحية «يا لها من أيام سعيدة» تطالعنا بزوجين يذكران أو يكملان نظيريهما فى مسرحية «كل الذين يسقطون».

وإذا كانت (وينى) وزوجها (ويللى) فى «يالها من أيام سعيدة» يبرهنان بصورة دامغة على اقتراب العدم ووقوعه الذى لا راد له،

فإن الأبوين الشيخين (نيل) و(ناغ) فى نهاية اللعبة يقدمان الدليل نفسه، وبالمثل (هام) و(كلاف).

* * *

إن شخوص بيكيت سواء فى رواياته أو مسرحياته، حينما لا يقعدها العجز أو السجن فى أماكن مغلقة، فإنها تنخرط فى طريق لا نهاية لها تفضى بها فى النهاية إلى نقطة الانطلاق. إن هذه الشخوص تهيم على وجهها بلا هدف أو جدوى، وهى تتعلل بالأمل بلا هدف أو جدوى. والأسرة بالنسبة لها، والصداقة والحب كلها تؤول إلى الفشل. وفى غمار انتظارها فى وحدتها وعزلتها، فإن هذه الشخوص تتقدم فى السن وتصيبها الشيخوخة والمرض، فتعيش وكأنها فى حالة احتضار دائم. وقتلاً للوقت ومحاولة لشغل الفراغ الذى قُضى به عليها، تتحدث هذه الشخوص وتلغو وتثرثر وتحكى الحكايات التى تختلط إلى حد ما بحكاياتها وبماضيها. ومن ثم يختلط الكلام والكتابة بالحياة وتبدأ مرحلة التدهور التى تسبق الصمت الكبير، مرحلة الهمهمة التى تمهد لابتلاع البقعة الكبرى السوداء التى تتمثل فى العدم.

وإذا كان كل منا له جحيمه الذى يعانى منه، فإن جحيم بيكيت يتمثل فى الوحدة المخرفة فى طنين العدم.

وهكذا، فإن شخوص بيكيت ليست سوى صورة شخصية رسمها المؤلف لنفسه، ومن ثم فإن مسرحياته ورواياته لا تروى لنا سوى قصة الإنسان (بيكيت) أو أى إنسان فى هذه الحياة الدنيا.

[إن بيكيت يدفع بشخوصه دائمًا إلى أغوار أعماقها، هبوط إلى الجحيم، جحيم الإنسان، هبوط لا نهاية له لأن الغوّاص دائمًا يجد أعماقا سردابية لا تنتهى] (٢٠).

إن البحث الذى يقوم به بيكيت يتركز حول الحقيقة الرئيسة، الجوهرية، التى تبقى بعد زوال كل ما هو عرض زائل فى الإنسان. ولعله فى غمار هذا البحث يسعى فى النهاية إلى العثور على الروح. ولكنه لا يعثر عليها على الإطلاق، فهو لا يعرف عنها سوى حنين لا يمكن الإقرار به.

الهوامش

1- Durozoi G., Présence littéraire, Samuel Beckett, Bordas, 1972.

2 - Op. Cit.

3- Hoffman F. J., L'insaisissable moi: Les «M» de Beckett, «Configation critique» Les lettres Modernes, 1964.

4- Mauriac C., L'allitérature contemporaine, Albim Michel, 1970.

5 - Op. Cit.

6 - Op. Cit.

7- Esslin M., Le Théâtre de L'absurde, Buchet et Chastel, Paris, 1977.

8 - Op. Cit.

9- Brce G., L'Etrange monde des grands articulés, «Configuration 8» Les Lettres Modernes, 1964.

10 - Id., Ibid.

11 - Id., Ibid.

12 - Id., Ibid.

13 - Id., Ibid.
14- Bechett S., Proust, Chatto and Windus, 1931.
15- Mayoux J. J., Samuel Beckett, «Sous de vastes portiques», Les lettres Nouvelles, 1981.
16 - Id., Ibid.
17 - Id., Ibid.
18 - Id., Ibid.
19- Esslin M., Op. Cit.
20- Mauriac C., Op. Cit.

الباب الثانى

حلقات الجحيم

الفصل الأول

الانتظـــار

الانتظـــار

الانتظار زمن ضـائع، مـيت، رمل المرملة يسـيل وينهـال، ولكن لا شىء يحـدث. ولعل من الأفضل أن نـعرض ذلك من خـلال الأعـمال الدرامـيـة بوجـه خـاص، فـالشكل الدرامى مـلائم لجعل المتـفرجـين يشـعـرون بالـزمن يمـضى فـى المرملة وفى سـاعـة الحـائط أيضًا. فقارئ الرواية يستطيع أن يتوقف عن القـراءة ثم يعود إليها دون أن يعرف بشكل واضح كم من الزمن مضى بين قـراءة الصـفحـة الأولى وقراءة الصفحة الأخيرة. أما خلال العرض المسرحى فإن المتفرجين والممثلين يهرمون معا يتقدمون فى السن معًا[1].

نبدأ دراستنا لموضوع الانتظار وقيمته من خلال أول عمل درامى كـبـيـر لكاتبنا (بيكيت) وهو مـسـرحـيـة «فى انتظار جـودو». هذه المسرحية هى على حد تعبير الناقد (سوريل):

[مأساة انتظار المخلّص الذى لن يأتى أبدا[2]

ومع أنه يؤكد وجوده منذ بداية المسرحية وخلالها، وحتى إسدال الستار، فنحن لا نراه، بل ينتابنا شعور بأنه حتى إذا استمرت المسرحية أو امتدت فصلا آخر أو عدة فصول أخرى، فلن نراه. صحيح أنه يفرض نفسه علينا من بعيد، وجميع الشخوص تتحدث عنه بالكلمة وتعبر عنه بالحركة، ولكنه غائب] (٣).

هذه المسرحية تعرض علينا، شقاء إنسان القرن العشرين، إنسان ما بعد الحربين العالميتين، الإنسان الضائع بين فلسفات العصر المادية، الذى فقد كل إيمان بالأعراف والتقاليد والقيم. إنسان لا يرى للحياة أى معنى، وبالتالى فهو ينتظر بلا جدوى، وحياته لن تكون سوى إرجاف عقيم لا يتعلق بأى أمل فى السمو أو الارتقاء.

[إن (جودو) تكثيف للفلسفة الغربية المعاصرة: بدءًا من (نيتشه) وصيحته الخرقاء إلى (هايدغر) الذى يرى أن الإنسان مخلوق ليموت، إلى الوجودية السارترية التى تزعم بأن الوجود عبث(٤)

وإذا كان الناقد (فيفان ميرسييه) يرى أن لا شىء يحدث مرتين فى مسرحية «فى انتظار جودو»، فنحن نستطيع أن نقول إنه فى مسرحية «نهاية اللعبة» لاشىء يحدث إلى الأبد، وأن الانتظار أبدى. إن هذه المسرحية تعبير عن «الآنيّة» أو «الحينية» وذلك منذ أول عبارة فيها: انتهى، لقد انتهى، لن يلبث أن ينتهى، قد ينتهى بعد قليل(٥). الوقتية أو الحينية التى:

[تنخرط فيها بين ملاحظة محايدة إلى التعبير عن الأمل. إن جميع الشخوص فى انتظار نهاية، مع أنها بشكل ما ماثلة قائمة، إلا أنها لا تتم على الإطلاق](٦).

ها نحن إذن وقد ألقى بنا فى الدوامة، دوامة الحياة. ولكن بدلا من السلبية التى كانت تسم شخوص المسرحية الأولى الذين كانوا يجارون الوضع، نجد هنا:

[حصرًا وتكثيفًا وتركيزًا انفجاريًا للنشاط المضغوط على نفسه، يعبر عن نفسه فى عمق ساخر كئيب، فى إيقاع مركز، يشبه الإيقاع السائد فى حلقات الجحيم فى «الملهاة الإلهية»](٧).

إن الدراما تكون خالصة بقدر ما يجهل الشخوص ما ينتظرون أو من ينتظرون. فهذان (فلاديمير) و(استراغون) ينتظران (جودو)، ولكن من هو (جودو)؟ وهل سيأتى؟ فى مسرحية «نهاية اللعبة» نجد أن العبارات الأولى من المسرحية كما أسلفنا هى انتهى، لقد انتهى، لن يلبث أن ينتهى، قد ينتهى بعد قليل». وذلك دون أن ندرى بالضبط على من أو ماذا يعود ضمير الفاعل، كذلك فإن المسرحية تتردد فيها عبارة (يتقدم) وعبارة (شىء ما يواصل سيره). (شىء ما) هذا ربما يكون الحياة، أو الموت أو التحلل، أو المسرحية نفسها: ولكن من يستطيع أن يجزم؟.

فى المسرح المعاصر بعض الكلمات، بسبب قيمتها الدلالية، تلعب دورًا رئيسًا، منها بعض الأفعال مثل «استغرق» «تقدم» «استمر» وبالذات «انتظر». ومن ذلك أيضًا عبارات (بيكيت) السابقة فى نهاية اللعبة: «انتهى، لقد انتهى، لن يلبث أن ينتهى، قد ينتهى بعد قليل، والتى تكفى لوضع الحدث فى مساحة زمنية غير محددة[8].

نضيف أن مأساة الانتظار هذه تزداد حدةً وعمقًا بسبب وجود البنية الدائرية أو المكوكية التى تسم أعمال (بيكيت) المسرحية. فالعود الدائرى أو التكرار المكوكى يعنى أن الوجود ليس سوى عود أخرق أو تكرار يجافى العقل والصواب. وبذلك يأتى الشكل الفنى ملائمًا للمضمون، هذا المفهوم واضح كل الوضوح فى أعمال (بيكيت) التى تعتمد على هذه الدائرية أو المكوكية. ففى مسرحية« فى انتظار جودو» تتجلى هذه الظاهرة على مستويات عدة: أولا على مستوى فصول المسرحية. فبالرغم من التحولات التى طرأت على الأشياء (الشجرة) وعلى الشخوص (بوتسو ولاكى)، فإن الفصل الثانى ليس سوى إعادة للفصل الأول. ثم هناك التكرارية على مستوى العبارات التى تتردد مرارًا على لسان الشخوص. من مثل: «ننتظر جودو» «لا نعرف مطلقًا» «لا جديد». كذلك بعض أجزاء من الحوارات تتكرر بين (فلاديمير) و(استراغون) فى الفصل الثانى، وهناك وجه آخر لهذه التكرارية أو الدائرية يلوح فى العبارات الأخيرة التى تختم الفصلين، فهى عبارات متطابقة مع تبادل الأدوار فقط:

(الفصل الأول)

استراغون : إذن نذهب؟

فلاديمير : هيا بنا

(لايتحركان)

(الفصل الثاني)

فلاديمير : إذن نذهب؟

استراغون : هيا بنا

(لا يتحركان)

وأخيرا تتجلى هذه الدائرية من خلال الأغنية التى يترنم بها (فلاديمير) من آن لآخر حول الكلب الذى دخل مخزن الطعام وسرق بعض النقانق. هذه الأغنية تمثل جوهر الدائرية، أولا بسبب اللازمة التى تختم كل فقرة فيها، ثم لأنها لا نهاية لها، إذ تتطابق فيها النهاية والبداية. وأخيرًا لأن (فلاديمير) لا يفتأ يرددها مرارا .

[إن دائرية الزمن عند (بيكيت) توحى برتابة العالم (...) ولكن بالرغم من أن كل صلة بالخلود قد تقطعت، إلا أننا نشعر أن الجرح ما يزال جديدًا، لم يندمل، بل إنه ما يزال يدمى، ولعل هذا الجرح هو الذى أضفى على المسرحية هذا البعد الذى تخلو منه

مسرحيات (بيكيت) الأخرى. فيومًا بعد يوم، ومشهدًا بعد مشهد، يقوم (ڤلاديمير واستراغون) أمام الشجرة المهزولة، بتمثيل مشهد الصلب الطقسى، صلب الإنسان بواسطة الحياة.

إن جميع مظاهر التكرار التى أسلفناها تؤكد على رتابة الحياة. إذ أن (بيكيت) يرى أن الوضع الإنسانى بمثابة طريق مسدود، ومن ثم كان التوافق القائم عنده بين الشكل الفنى والمضمون.

تأتى إيماءات الشخوص وحركاتهم لتؤكد مثل هذا الشعور. فهذا (استراغون) يحاول من آن لآخر علاج حذائه الضيق فى عصبية. وهذا (ڤلاديمير) لا يفتأ يخلع قبعته ليتحسس داخلها محاولا اكتشاف ما يحك رأسه، ومن الطبيعى أنه لا يجد شيئًا. كذلك نذكر فى هذا الصدد لعبة القبعات التى يقوم بها (استراغون) و(ڤلاديمير) فى المشهد الأخير الذى يستعملان فيه قبعتيهما بالإضافة إلى قبعة (لاكى).

إن هذه الدائرية، وهذه الرتابة، وهذه التكرارية المكوكية تطبع الزمن بطابع التناقض. صحيح أنه يمضى ويترك بصماته فى الأجسام وعلى الوجوه، ومن ثم كان الهرم الذى يصيب الشخوص، إلا أن الزمن أيضًا يتجمد ما دام لا شىء يتغير فى واقع الأمر.

ردود الإنسان:

إذا كان مصير الإنسان هو الانتظار، ترى ماذا يكون موقفه من هذا المصير: ماذا يفعل لمواجهته؟

١ ـ *العودة إلى مرحلة ما قبل المولد:*

تجنبًا للعذاب والمعاناة فى هذه الحياة الدنيا، وطول الانتظار العقيم، يحاول الإنسان أن ينسحب من الحياة. غير أن شخوص (بيكيت) لا تخرج من هذه الحياة عن طريق الانتحار، لأنها غير واثقة من أن الموت سيقدم لها الراحة والطمأنينة، أو وضعًا أفضل. إن ما يحن إليه إنسان بيكيت فى الواقع هو العودة جنينًا فى بطن أمه. والأمثلة كثيرة. فمنذ رواية (بيكيت) الأولى بعنوان مورفى (١٩٤٧) وحتى بينغ (١٩٦٦) نجد عند الشخوص هذه الرغبة فى العودة إلى مرحلة ما قبل المولد. فنحن نلاحظ أن هذه الشخوص تميل إلى التحرك زحفًا على بطنها، وتفضل التمدد أو الانطراح أرضًا، فهذا (ماكمان) يتخيله (مالون) ملتصقًا بالأرض تحت المطر، كأنما يريد أن يذوب فى الأرض، الأم، وينصهر فى مادة أولية من العناصر المكونة للكون وهى التراب. كما هى الحال فى رواية «اللامسمى». إن الأرض فى مثل هذه الحالات تمثل فى رأى (مورفى) حضنًا حقيقيًا تختفى بداخله مشاغل الحياة وملاحقاتها

ومساعيها الحثيثة. وهذا (استراغون) فى مسرحية «فى انتظار جودو» لا ينفك يريد أن ينام، وفى كل مرة يضطجع على جنبه، وركبتاه إلى ذقنه، أشبه بوضع الجنين فى بطن أمه.

نضيف إلى ذلك أيضًا الراحة التى يشعر بها الشخوص أثناء وجودهم داخل أماكن مغلقة تشبه بطن الأم. فهذا السيد (رونى) فى مسرحية «كل الذين يسقطون»، طوال الطريق الذى يقوده إلى بيته لا يحدث زوجته التى تصحبه فى هذه الرحلة اليومية إلا عن رغبته فى الانبطاح أرضًا، أو إلقاء نفسه فوق التراب، أو شوقه إلى أن يدفن نفسه حيا فى مكتبه. كما يحدثها عن الحلم الذى يداعبه منذ زمن طويل بالبقاء فى الفراش ليل نهار لا يفارقه. أما الزوجة فإنها تحلم حلم إنسان يريد أن يتوقف عن مواصلة الحياة، وهو ما تعبر عنه بقولها:

[أتمدد على الأرض أشبه بروث البقر ولا أتحرك أبدا... أظل فى الفراش... أذوب فى بطء ويسر بلا ألم (...) أترى فى رقة وهوادة فى الحياة الأبدية][9].

ولا ينبغى أن يفوتنا أن الأماكن المغلقة عند (بيكيت)، مثل الحجرة والمغارة والكهف والقارب والنعش، هى الأماكن المفضلة التى تجعل شخوصه بمنأى عن أى خطر، وتضمن لهم حياة هادئة بلا مشاغل أو هموم.

وأخيرًا يأتى عمق البحر بسحره وفتنته، ليمثل المقام أو المثوى المثالى للشخوص. فهذا (هنرى) يحلم بهذا المكان فى مسرحية «الرماد» تحت سطح الأمواج المتلاطمة، حيث الهدوء والسكون. وكذلك سطح الماء، تتوق إليه شخوص عديدة.

[ففوق سطح الماء عرف (كراب) فى مسرحية «الشريط الأخير» و(نيل) و(ناغ) فى مسرحية «نهاية اللعبة»، وأبطال مسرحية «ملهاة»، لحظات السعادة النادرة فى حياتهم] (١٠).

٢ ـ اللامبالاة:

أمام استحالة العودة إلى حالة الجنين فى بطن الأم، أصبح على شخوص (بيكيت) أن يبحثوا عن سلوك آخر يردون به على عبث وضعهم فى الحياة. إن الانتظار الطويل العقيم يجعل الشخوص يعمدون إلى الكف عنه والخلود إلى نوع من اللامبالاة، أو عدم الإكتراث بالوضع كله. فإذا كان أى عمل يشرع فيه الإنسان نادرًا ما يؤدى إلى النتيجة المرجوة، ولا يسفر إلا عن خيبة الأمل، فلم يعد أمام الإنسان إلا الانطواء على نفسه. إن مثل هذا الشعور يختم كل فصل من فصلى مسرحية «فى انتظار جودو».

[استراغون ـ إذن. نذهب؟

ڤلاديمير ـ هيا بنا.

(لا يتحركان) الفصل الأول

ڤلاديمير - إذن، نذهب؟

استراغون - هيا بنا.

(لا يتحركان) الفصل الثانى.

وبالمثل فى مسرحية «نهاية اللعبة»، حينما لا يسفر نشاط البطلين عن أى تغير جوهرى فى الموقف، يسدل الستار على هذه العبارات التى يلقيها أحدهما دون أن يعقب عليها الآخر:

[فلنلعب هكذا.. ولا نتكلم بعد ذلك.. ولا نتكلم بعد ذلك أبدًا](11).

وهذا بطل مسرحية «فصل بلا كلام رقم واحد»، الذى يعتبر مثالا على اللامبالاة وعدم الاكتراث. فحينما يخيب أمله على إثر كل محاولة يقوم بها للحصول على الماء، ينتهى به الأمر إلى الإعراض عن أى حركة وحينما تعود الأشياء إلى محاولة إغوائه مرة أخرى «لا يتحرك»(12).

وها هى ذى السيدة (رونى) فى مسرحية «كل الذين يسقطون» حينما تصطدم بهذه الحقيقة، عدم الجدوى تعبر عن رغبتها فى الانسحاب.

[آه (ليتنى) أتمدد على الأرض أشبه بروث البقر ولا أتحرك.

قطعة ضخمة من الروث يغطيها التراب والذاب ويأتى من يحملها بالجاروف] (١٣).

وها هى ذى «المتفائلة» (وينى) فى مسرحية «يا لها من أيام سعيدة» لا تبالى، والأدهى من ذلك أنها تشعر أنها لا تبالى دون أن تبدى أى تأثر بخيبة الرجاء. تقول (وينى) :

[الجو اليوم ليس أشد حرارة من أمس، وأمس لن يكون أشد حرارة من اليوم، لا يمكن، وهكذا دواليك على مدى النظر والماضى والمستقبل(١٤).

وهكذا فنحن لسنا بعيدين كثيرًا عن الترجمة الواقعية للعبارة الشهيرة «باطل الأباطيل والكل باطل»(١٥). فى الفصل الثانى سنشاهد (وينى) وقد غاصت حتى رقبتها فى الأرض وجمد رأسها عن الحركة، ومع ذلك نراها تبدأ يومًا جديدًا بصلاة جديدة واستبشار جديد: «صباح الخير أيها النور المقدس»(١٦) ثم نجدها تخاطب زوجها الذى اختفى تمامًا وراء التل تمهيدًا لفنائه التام: «هل كل شىء على ما يرام يا حبيبى؟»(١٧).

لقد ابتلعت الأرض (وينى)، وهى تموت، وهى راضية بالموت، ولكننا لا نلحظ عندها ذلك الاندفاع نحو السمو والارتقاء الذى ينير قلوب الروحانيين(١٨).

مثال آخر للامبالاة، بوصفها إجابة سلبية على عبث الانتظار،

نجده فى قصة «المدمر»، حيث نجد من بين الفئات الأربع من السكان فئة المقهورين، وهى أقل الفئات عددا، هذه الفئة هى التى وصلت إلى درجة من التعقل أو الحكمة جعلتها تعرض عن الاشتراك فى دوامة البحث المضنى اللانهائى الذى يحرك الفئات الثلاث الأخرى: الباحثين والمتسلقين والقاعدين..

وكما استعصى على الإنسان الرجوع إلى حالة الجنين فى بطن أمه، يستعصى عليه أيضًا لزوم حالة اللامبالاة. فهناك قوة خارجية قاهرة تحرك الشخوص ولا تسمح لهم بالخلود إلى السكون. هذه القوة الخارجية يرمز إليها (بيكيت) فى مسرحية «فصل بلا كلام رقم واحد» بالمهماز أو الشوكة التى تدفع الشخصين إلى الخروج من خرجيهما كل صباح، والانخراط فى دوامة الحياة اليومية ضد إرادتهما، وفى مسرحية «فى انتظار جودو» يخبرنا (استراغون) أنه تعرض أثناء الليل لعصابة تتألف من أفراد مجهولين أشبعوه ضربًا، وهذه (وينى) بطلة «يا لها من أيام سعيدة» تفزع من نومها على رنين الجرس الحاد الذى يدعوها إلى النشاط والعمل، بمجرد أن تغمض عينيها طلبا للراحة. وفى مسرحية «ملهاة» يقوم بهذه المهمة الكشاف الضوئى الذى يستخرج، وبتعبير بيكيت نفسه «يغتصب» الكلام من الشخوص اغتصابًا:

[هذه القوة الخارجية تتمثل فى كل ما يفسد المباهج، كل ما يخل

بانسجام الإنسان في خلوته، كل ما يضطر العيون إلى الانفتاح ،والآذان إلى السماع، والأفواه إلى الكلام] (١٩).

حينئذ تصبح اللامبالاة أمرًا مستحيلا بالنسبة للإنسان الذى قضى عليه أن يظل يواجه الحياة ولا يتوانى عن هذه المواجهة.

٣ ـ الحركية والنشاط:

إن حالة اللامبالاة، بما تستتبعها من خمول وجمود، ليست فقط مستعصية على الإنسان، ولكنها أيضًا لا تطاق. وعلى النقيض من ذلك، فالإنسان النشط المتحرك الذى تستوعبه الحياة الحاضرة، باهتماماتها ومشاغلها، هذا الإنسان لا ينتظر، لا يكون فى حالة الانتظار، أو بمعنى آخر يتجنب الانتظار ويتغلب عليه بالنشاط والحركة. فلكى نتحمل الحياة، لابد لنا من الحركة. ولكن إذا كانت الحركة والنشاط يقضيان على حالة الانتظار العقيم الممل. فإنهما، من ناحية أخرى، يفتحان الباب أمام شر آخر يتمثل فى خضوع الإنسان لطغيان العمل ودوامة الشغل. وهو ما تعبر عنه (رونى) فى مسرحية «كل الذين يسقطون».

[غسل ومسح وكنس، وتشطيف وتنظيف وتلميع وتجفيف، وحرث وسقى وزرع وغرس، وقطف وجنى وقلع] (٢٠).

ويعتبر (بوتسو) السيد المتسلط فى مسرحية «فى انتظار جودو»،

مثالا واضحًا للإنسان النشط، فهو دائما على عجلة من أمره، والوقت بالنسبة له قصير. يمضى حثيثا:

[النهار ينير لحظة، ثم إذا بالليل يهبط من جديد] (٢١).

إذن لابد من العجلة. والواقع أن حمى (بوتسو) وعصبيته تكشفان عن انحراف مزاجى عميق. فهو ينبغى أن يستغل الوقت والحياة، ويدور فى دوامة الحركة التى تنتظم كل شىء، غافلا عن عقم هذه الحركة، جاهلا بفحواها الذى يخلو من كل قيمة أو جدوى:

[إنه يعتقد أن وقوفه أمام الصعلوكين (استراغون وفلاديمير) نوع من الضعف، فهو بالقرب منهما يخشى أن «يعيش» أى أن يفكر وينتظر مثلهما. لذلك فهو ينتزع نفسه من بينهما، ويرحل فى حدة وفجأة، وبخطى واسعة مطرقعًا سوطه فى عنف وقسوة(٢٢).

إن (بوتسو) على النقيض من المنتظرين، إنسان آل على نفسه أن يتحرك ويتصرف كأنما الإجابات على الأسئلة أصبحت معروفة. إنه عبد لساعة معصمة، لا يستطيع أن يتحمل فكرة غياب الزمن، وبالتالى فكرة الانتظار اللانهائى. ولعل العمى، الذى أصابه فى الفصل الثانى، هو تعبير بليغ عن رفضه أن يرى الحياة البشرية بالصورة التى هى عليها.

٤ـ التذمر والهجاء:

أمام هذه المحاولات العقيمة، وهذه السلسلة من الفشل المتكرر، يصبح رد فعل الإنسان قويًا عنيفًا. فحينما لا يعثر الإنسان فى الطبيعة على العزاء لآلامه وكروبه، فإن هربه أو عدم اكتراثه يتحول إلى هجوم عنيف ضد القيم، ثم ضد المجتمع بما حققه من تطور وتقدم.

إن المتصفح لأعمال (بيكيت) يجد فيها إشارات كثيرة إلى الخالق جل وعلا، وإلى المسيح عليه السلام، وإلى عملية الصلب، وإلى يوم الحساب. كذلك تتضمن مؤلفات (بيكيت) الكثير من العبارات والجمل والمواقف التى تكشف عن اهتمامات دينية عميقة عند هذا الكاتب، ندرك من خلالها أنه كان مؤمنًا على الأقل إن لم يكن مستقيم العقيدة أو «أرتودوكسيا: اسم (جودو) وعلاقته بكلمة (جود) فى الإنجليزية بمعنى الله، وديكورات المسرحيات، والعلاقات بين الشخوص، ثم القضايا والموضوعات التى يعالجها، وبخاصة قضية التكفير، وقضية كبش الفداء، وقضية الفردوس المفقود فى كل من «نهاية اللعبة» وفى انتظار جودو». فمن المؤكد أن مثل هذه الأفكار الغيبية عند بيكيت لم تنشأ من فراغ. بل هى متأثرة إلى حد كبير بالثقافة الغربية وبالكاثوليكية الأوروبية. وهناك احتمال كبير بأن (فلاديمير) و(استراغون) فى مسرحية «فى انتظار جودو»

يمثلان عقيدة الرجل الغربى الذى تلقى هذه العقيدة من خلال اليهودية والنصرانية، فهو يتصور الإله طيبًا عطوفًا رحيمًا من ناحية، وقاسيًا جبارًا من ناحية أخرى، لا يخف لإنقاذ الملهوفين ومساعدة المنتظرين. وهذا عنوان مسرحية «كل الذين يسقطون» مأخوذ من التوراة. فالسيدة (رونى تخبر زوجها بأن الواعظ سيلقى خطبة اختار عنوانها آية من آيات التوراة نصها: «الله فى عون كل الذين يسقطون ويقيم كل الذين انحنت ظهورهم» . وبعد لحظة صمت، ينفجر الزوجان فى ضحكة وحشية صاخبة(٢٣).

لعل مصدر هذه الضحكة الساخرة أن هذين البائسين قد تحققا أنهما، بالرغم من سقوطهما وإنهيارهما التام فإن أحدًا لم يقدم لهما يد العون(٢٤).

بعد ذلك يأتى الهجاء الموجه إلى الكتاب المقدس أو بمعنى أصح، إلى النسخ المتعددة من هذا الكتاب. فهذا (ڤلاديمير) يبرز بعض التناقضات فى متون الكتاب المقدس حول قصة اللصين اللذين حُكم على أحدهما بالصلب مع المسيح، بينما بُرِّئت ساحة الأخير، ويخلص إلى النتيجة التى يراها هو ويعبر عنها قائلا:

[ڤلاديمير - إذن كان ينبغى أن يدان كل منهما (اللصان)

استراجون . وبعد؟ .

ڤـلاديمـيـر ـ ولكن الإنجـيل الآخـر يقـول لقـد بُرِّئت سـاحـة أحدهما[٢٥].

ويركز (ڤـلاديمير) على هذا التناقض وهذا الغموض ويتساءل: لماذا نسـخـة واحدة من الأناجيل تشـيـر إلى أن أحد اللصين نجـا، بينمـا الآخـر حكم عليـه بالإعـدام. ويخلص من ذلك إلى أن الديانة النصرانية أيضًا غامضة كالغموض الذى يكتنف تصورها للخالق.

وبالمثل ، لا يسلم المرسلون بهـذه العـقـيـدة من النـقـد: يصـورهم (بيكيت) فى هيئة صغار الموظفين الذين لا يصلحون إلا فى مسك بعض الدفاتر ونقل التعميمات. فهذا الطفل الصغيـر رسول (جودو) لا يقدم ولا يؤخر، ولا يجيب إجابة واحدة شافية، بل إنه لا يدرك حتى إن كان سعيدًا عند سيده أم تعسا.

[ڤلاديمير ـ ألست تعسًا؟

(الطفل يتردد) هل تسمعنى؟

الطفل ـ نعم يا سيدى

ڤلاديمير ـ إذن أجب!

الطفل ـ لا أدى يا سيدى.

ڤلاديمير ـ لا تدرى إذا كنت تعسًا أم لا؟

الطفل - كلا يا سيدى.

ڤلاديمير - مثلى أنا] [٢٦].

وفى غمار هذا الشك وهذا الخلط وهذا العجز البشرى، فإن جميع أنواع العلوم تنهار، والمعارف تتهاوى: الزمن يتوقف. فغدًا (الفصل الثانى من جودو) أشبه باليوم (الفصل الأول). والأماكن كلها طرق صحراوية لا يميزها إلا بعض أوراق تنبت فى شجرة، وهكذا يصبح الإنسان بلا دليل زمنى أو مكانى. ولا يجد ما يعتمد عليه فى تكوين آرائه، أو فى إصدار أحكامه. ولا أدل على ذلك من خطبة (لاكى) التى تعبر أصدق تعبير عن الفوضى التى تضرب فيها حضارة الغرب والمجتمعات الأوروبية المعاصرة.

[إن مونولوج (لاكى) نوع من الرطانة أو التخريف الذى يتألف من شذرات من شتى المضاربات العلمية والفلسفية التى لا يربط بينها رابط، وتدور حول لفظى «ناقص ومهجور» وهما اللفظان اللذان يلخصان ما آل إليه مصير شخوص (بيكيت) فهم مهجورون وانتظارهم عقيم وحوارهم ناقص[٢٧].

أشبه بالأغنية التى يرددها (ڤلاديمير) حول الكلب الذى دخل مخزن الطعام وسرق بعض النقانق، فضربه رئيس الخدم حتى قضى عليه، فبنى له زملاؤه من الكلاب قبرًا كتبوا عليه أن كلبًا دخل مخزن الطعام فسرق... إلخ.

وكما يسخر (بيكيت) من الدين والكتب المقدسة والمبعوثين، فإنه كذلك يسخر من أصحاب العقيدة، ممن يتظاهرون بالتقوى والورع لتملق الآخرين. فها هى ذى الأنسة (فيت) فى مسرحية «كل الذين يسقطون» مثال الملتزم بظاهر الأخلاق من دون المخبر، فهى تبدى استعدادها للمساعدة ، وتعين السيدة (رونى) العاجزة على صعود درجات السلم، ولكن مغزى هذا العمل يتضاءل، بل يزول، حينما تريد صاحبته أن تلفت إليه الانتباه لترائى الآخرين.

[وهنا يلتقى (بيكيت) بالمفكرين الذين يأخذون على فريق المتدينين استغلالهم للدين لتحقيق مآرب شخصية[٢٨].

وأخيرًا نلاحظ فى أعمال (بيكيت) إن إشاراته إلى الخالق وإلى النصرانية والأناجيل تتضاءل بالتدرج، وكأنما أراد أن يذكرها فى أعماله الأولى بغرض التخلص منها بعد ذلك.

٥ ـ اللهو واللعب :

بالإضافة إلى المحاولة الفاشلة فى العودة إلى بطن الأم واللامبالاة التى تستعصى، والأنشطة التى لا جدوى من ورائها، والهجاء العقائدى الذى لا طائل من ورائه، ماذا يمكن أن يصنع إنسان (بيكيت) ليعترض على وضعه ويغير نمط الحياة التى فرضت عليه؟

لم يعد أمامه إلا أن يلعب ويلهو، ويصوغ النكات، ويحكى الحواديت. وهذا بالفعل ما يصنعه الصعلوكان (ڤلاديمير) و(استراغون)، فقد تحولا إلى ممثلين يؤديان الأدوار المضحكة المسلية قتلا للوقت. فأحاديثهما وتصرفاتهما تتحول إلى لعب وتمثيل «بلا غاية. وفى غمرة انهماكهما هذا يصبح الوقت «تضييع وقت».

إن اللعب، هذا النشاط الذى يخلو من الغاية والهدف، هو فى الحقيقة عنصر حضارى فى حياة الإنسان. فالهولندى (جون ويزينغا) يؤكد أن الإنسان يرقى ويتحضر بفضل غريزة اللعب. وأن الرغبة فى اللعب أو الدافع إليه لا يختفى عند الإنسان حتى من دائرة النشاط «الجاد». وحينما عمد الصعلوكان (استراغون) و(ڤلاديمير) فى مسرحية «فى انتظار جودو» إلى الانصراف عن التفكير الجاد إلى التسلية واللعب، فإنهما لم يديرا ظهريهما للجانب الجاد من الحياة، ولا يستطيعان ذلك، فعلى حد تعبير الناقد الهولندى المذكور:

[النشاط الجاد يسعى إلى استبعاد اللعب من دائرته، فى حين أن اللعب يستطيع أن يضم الجانب الجاد إلى دائرته. العالم الجاد هو ذلك العالم الذى يعيش فيه كل من (بوتسو) و(لاكى)، عالم السيد والخادم، عالم الساعات والأهداف المحددة. إن (بوتسو)

و(لاكى) لا يلعبان. إن (لاكى) يفكر ويرقص حسب الطلب. فقد خرج عن دائرة اللعب الذى لم تعد تتوفر له الحرية اللازمة لتحقيقه. أما (استراغون) و(فلاديمير) فقد اختارا اللعب وهو النشاط الإنسانى النموذجى الملائم لنمط الحياة الوحيد الممكن فى أنقى أشكاله وأكثرها مسرحية : «فى انتظار جودو» تساوى اللعب والتمثيل(٢٩).

ومن ثم فنحن نرى أن المأساة والملهاة والفارص والفودفيل وكل أنواع التمثيل تدخل وتتدافع فى مسرحية «فى انتظار جودو». فلا شىء يمكن أن تعمله الشخوص. هناك مهلة زمنية معينة، هى فترة العرض، ممنوحة للشخوص، وعليهم أن يقبلوا هذه المهلة، ويحاولوا شغلها بقدر المستطاع، وذلك بإضافة حركة أو كلمة كسبًا للوقت وتضييعًا للوقت فى ذات الوقت. باختصار، من أجل التسلية خلال فترة الانتظار الطويل الذى فرض عليهم. وتحقيقًا لذلك، فهم يسخرون جميع الوسائل المتاحة. والحقيقة أنه إحقاقا للحق، ولكى يكون هؤلاء الشخوص منصفين مع أنفسهم، كان الأجدر بهم أن يلزموا الصمت ويتوقفوا عن كل حركة. ولكنهم إن فعلوا ذلك وجدوا أنفسهم وجهًا لوجه أمام حقيقتهم المحزنة، أمام العدم الذى ينتظرهم. لذلك فهم يسعون، بأى ثمن، إلى تجنب مثل هذه المواجهة التى من شأنها أن تقضى عليهم قضاء مبرمًا.

[ڤلاديمير - اسمع يا جوجو (استراغون) ينبغى أن تلاغينى من آن لآخــر] (٣٠) ان التصرفات التى يقومان بها ليست فى الواقع تصرفات حقيقية، وإنما هى (تدريبات) لقضاء الوقت:

[ڤلاديمير - ماذا لو قمنا بتدريباتنا؟

استراغون - بحركاتنا.

ڤلاديمير - بالاسترخاء.

ڤلاديمير - بالدوران.

استراغون - بالاسترخاء

ڤلاديمير - طلبا للدفء] (٣١)

إن مأساة الشخوص تنعكس فى حاجتهم الملحة للتمثيل والهزل. أولا يصف الكاتب نفسه المسرحية بأنها «مأساة هزيلة؟ أو تراجيكوميدى. إن وضع الشخوص من الكرب والبؤس بحيث إنهم يحتاجون إلى الانشغال بحديث متصل يصرفهم عن التفكير فى مصيبتهم وشقائهم حتى ولو قالوا زورًا وبهتانًا. فهذا (ڤلاديمير) يتوسل إلى صاحبه: «قل ذلك حتى ولو لم يكن صدقا».

[استراغون - أنا راض.

ڤلاديمير - وأنا أيضا.

استراغون - وأنا أيضا.

ﭬلاديمير - نحن راضيان.

استراغون - نحن راضيان (صمت) ماذا نفعل الآن ونحن راضيان؟

ﭬلاديمير - ننتظر جودو.

استراغون - حقا (صمت) (٣٢).

إن الصعلوكين يضعان حياتهما ويشكلانها باستمرارهما فى اللعب وتمثيل انتظارهما الأبدى مشهدًا مشهدًا. فبدون الحركات والإيماءات التى يأتيانها لا يتمكنان من تحمل حياتهما. فهذا الشىء التافه الذى يقولانه ويعملانه يوهمهما بالحياة. يخيل لهما أنهما يعيشان ويهون عليهما الانتظار:

[ما أسرع ما يمضى الوقت ونحن نتسلى ونلهو (٣٣).

هذا ما يرد على لسان أحد الشخوص، ولكن فى نبرة حزينة كئيبة، حيث لا تسلية فعلية ولا لهو حقيقيًا، كما يعرف كل من شاهد أو قرأ المسرحية :

[الشىء المؤكــد هو أن الوقت طويل فى هذه الظروف، وهو يدفعنا إلى شغله بحركات تبدو من أول وهلة غير منطقية. ولكننا تعودنا عليها. ستقول لى إن ذلك لكى نحول بين عقولنا وبين الضياع، هذا أمر مفروغ منه(٣٤).

بالإضافة إلى الأنواع المسرحية السابق ذكرها، تلجأ الشخوص فى تمثيلها ولعبها إلى وسائل أخرى تستقيها من ألوان فنية أخرى جانبية أو ثانوية تنتمى إلى التمثيل من قريب أو بعيد، من مثل ألعاب السيرك والملاهى والتمثيل الصامت. هذه العناصر الجديدة تؤكد نزوع الشخوص إلى التسلية واللعب ورغبتهم فى التغلب على الحزن وقهر الكرب. ومن ثم نجد الأغانى والحواديت والقصائد الفكاهية والمشاهد الصامتة تتخلل نصوص المسرحيات. ففى مسرحية «فى انتظار جودو»، على سبيل المثال، تطالعنا بعض الأغانى، وقد سبق أن أشرنا أكثر من مرة إلى الأغنية الشهيرة التى يترنم بها (ڤلاديمير) حول موضوع الكلب الذى سرق النقانق، كذلك فى مسرحية «نهاية اللعبة»، نجد أن أحد الشخوص وهو (كلاف) يغنى أغنية يقول فيها:

[أيها العصفور الجميل دع قفصك.

وطر إلى حبيبتى(٣٥)

وهذا (كراب) بطل مسرحية «الشريط الأخير»، رغم المعاناة التى يمر بها، نسمعه يترنم قائلا:

[هبط الظلام فى جبالنا.

ولن تلبث زرقة السماء أن تكبو(٣٦)

حتى السيدة (وينى) المدفونة حية فى مسرحية «يالها من أيام سعيدة» تتذكر بعض الأبيات وتتغنى بها. أما الحواديت والحكايات فهى أكثر من الأغانى فى مسرح (بيكيت)، وهى واضحة المعنى إلى حد كبير، وثيقة الصلة بموضوع المسرحية. ومن أمثلة ذلك فى مسرحية «فى انتظار جودو»، قصة المسيح (عليه السلام) مع اللصين، وفى مسرحية «نهاية اللعبة» نجد قصة الخياط والبنطلون، بالإضافة إلى القصة التى يكتبها (هام) وفى« كل الذين يسقطون» توجد قصة الفتاة المتوفاة. أما فيما يتعلق بالسيرك والفقرات الترفيهية فإن (بيكيت) يعتبر متخصصًا فيها، من ذلك هذا الحوار بين اثنين من شخوصه:

[ڤلاديمير - كأننا فى عرض مسرحى

استراغون - أو فى السيرك.

ڤلاديمير - فى الملاهى.

استراغون - فى السيرك.

ومن ثم لا نستغرب أن نرى هذه الشخوص قريبة الشبه بالبهلوانات ومهرجى السيرك، ومن أمثلة ذلك (ڤلاديمير) و(استراغون) و(بوتسو) و(لاكى). والإشارات المسرحية فى ثنايا النص، بل وبعض العبارات فى النص نفسه، تؤكد هذه الحقيقة، من ذلك:

[ارتداء جميع الشخوص للقبعة، ووصول (لاكى) و(بوتسو) بالطريقة الاستعراضية المعروفة وقد حمل (بوتسو) سوطا أشبه بأحد مروضى السيرك، ثم تقديمه لـ (لاكى) ليلقى كلمته الشهيرة أشبه بفقرة فى برنامج استعراضى.. كذلك فى هذا الصدد مشهد التمثيل الصامت بالقبعات الثلاث الذى قام بأدائه (ڤلاديمير) و(استراغون) على طريقة الحواة أو البهلوانات [٣٧] الواضح أن الإنسان بعد أن عدل عن محاولة الوصول إلى حل لمعضلته بشكل جدى عن طريق العقل، لجأ إلى اللعب والتمثيل حتى لا ينهار كل شىء فى الصمت والجمود، وبالتالى ينتهى إلى العدم:

[ڤلاديمير - قل شيئًا ما.

استراغون - أحاول.

ڤلاديمير - قل أى شىء.

استراغون - ماذا نفعل الآن؟

ڤلاديمير - ننتظر جودو [٣٨].

وأخيرًا نرى من الواجب قبل أن نختم حديثنا عن مواقف الإنسان للرد على معضلة الحياة والانتظار الطويل الذى فرض عليه، أن نشير إلى روح الفكاهة وبخاصة حينما يتعلق الأمر بكاتب أيرلندى مثل (بيكيت) تخلى عن لغته الأم لأسباب فنية، غير أنه ما

يزال إيرلانديًا فيما يتعلق بمزاجه وروح الفكاهة عنده. وتزداد أهمية روح الفكاهة فى إطار موضوعنا إذا علمنا أن الفكاهة تقوم على أساس إبعاد الكاتب نفسه عن شخوصه، من ناحية، وإبعاد الشخوص عن أنفسهم وعن شقائهم، من ناحية أخرى «وذلك عن طريق تلبيس المأساة سلطة تسيطر عليها وتتحكم فيها[39]» إذن تكمن الفكاهة فى الانتصار على الغم والكرب وعلى جزع الانتظار عن طريق التعقيب أو التعليق الذى يوقفه ويقضى عليه. فى رواية (مورفى) نقرأ ما يلى:

[الشمس تشرق بلا خيار لها، على اللا جديد [40]

وفى «مالون يموت» نقرأ على لسان البطل:

[إذا بدأتُ فى التفكير، سأتأخر ولن ألحق بموتى[41].

فى نهاية اللعبة يورد أحد الشخوص نكتة حول خياط أمضى ستة أشهر فى تفصيل بنطلون لأحد زبائنه فى حين أن الله تعالى خلق العالم كله فى ستة أيام فيرد الخياط قائلا: «آه ولكن تأمل العالم، ثم تأمل بنطلونى[42].

وفى العادة أن الانتحار يأتى نتيجة أزمة عصبية، ولكن (بيلاكوا) أحد أبطال (بيكيت) يستعد للانتحار ويترك ورقة يقول فيها: «أزمة استنارة ووضوح فى الرؤية) [43].

فى هذا الصدد، هل ينبغى أن نعيد إلى الذاكرة أن مسرح (بيكيت) يدين بالكثير لتقاليد السيرك الإنجليزى والأيرلندى، وفن التهريج والملاهى، كما يدين أيضا بالكثير (لألفريد چارّى): كل هذه التأثيرات تزيد من جرعة روح الفكاهة عند هذا الكاتب الساخر، وهى جرعة لا غنى عنها للتنقل بين حلقات الجحيم فى هذه الحياة الدنيا.

الهوامش

1- LALANDE B., En attendant Godot, Hatier, 1970.

2- SAUREL R., En attendant un nouveau théâtre.

3- PERCHE L., Bechett, L'enfer à notre portée, le Centurion, 1969.

4- DUROZOI G., Présence littéraire, Bechett, Borodas, 1972.

5- Fin de Partie, Minuit, p. 15.

6- DUROZOI G., op. cit.

7- PERCHE L., op. cit.

8- ONIMUS J., Samuel Bechett, Desclée de Brouwer coll. les écrivains devant Dieu, 1967.

9- PRONKO L., Théâtre d'avant - garde, Denoël, 1963.

10- DUROZOI G., op. cit.

11- Fin de Partie, Minuit, p. 112.

12- Nouvelles et Textes pour rien, p. 124.

13- Tous ceux qui tombent, p. 12.

14 - OH les beaux jours!, p. 51.

15- PERCHE L., op. cit.

16- ONIMUS J., op. cit.

17- Tous ceux qui tombent, p. 62.

18- ONIMUS J., op. cit.

19- Jd., Ibid.

20- Tous ceux qui tombent, p p. 73 - 74.

21- En attendant Godot, p. 87.

22- PRONKO L., op. cit.

23- Tous ceux qui tombent, p.p. 73 - 74.

24- PRONKO L., op. cit.

25- En attendant Godot pp. 15.

26- Id., Ibid., pp. 87.

27- MAURIAC C., L'alittérature contemporaine Albin Michel, 1970.

28- PERCHE L., op. cit.

29- STRAUSS W., Le Belacqua de Dante et les clochards de Bechett, L'Herne, 1972.

30- En attendant Godo, p. 18.

31-Ibid, p. 128.

32- Ibid p. 129.

33- Ibid, p. 128.

34- Ibid, p. 116.

35- Fin de Partie, p. 212.

36- La dernière bande, p. 18.

37- SERREAU G., Histoire du Nouveau Théâtre, Gallimard, 1966.

38- En attendant Godot, p. 106.

39- JANVIER L., Pour Samuel Bechett, Minuit, 1966.

40- Murphy

41- Malone meurt, p. 30.

42- Fin de Partie, p. 161.

43- More prichs than Kicks.

الفصل الثانى

الآخرون

فى عنفوان انتظاره العقيم الطويل، وفى غمرة يأسه فى عالم يبعث على القنوط، يشعر إنسان (بيكيت) أنه وحيد، مهجور، ضائع. يشعر أنه يتيم فى الطبيعة، أو على حد تعبير الناقد (بوريللى):

[يتيم فى طبيعة قاسية حرون لا تعبر عن نفسها من خلاله إلا فى صورة قوة غاشمة هدامة[1].

فى مسرحية «نهاية اللعبة» يتناجى الرفيقان اللدودان السيد (هام) وخادمه (كلاف) وقد شعرا بالضيق والملل من الحياة الكئيبة الرتيبة التى كتبت عليهما. ولعلهما يعبران عن وضع البشرية:

[هام - الطبيعة نسيتنا.

كلاف - ليس هناك طبيعة.

هام - ولكننا نتنفس، ونتغير، ونفقد شعرنا وأسناننا! ونضارتنا! ومثلنا العليا![2]

أمام إهمال العالم له، وعدم اكتراث الطبيعة به، وعقم الانتظار، يحاول الإنسان أن يجد عند الآخرين العزاء والحنان. فيقيم علاقات مع بعض أشباهه. إنه لا يطيق أن يتكلم فى فراغ دون أن يكون هناك من يستمع إليه على الأقل إن لم يكن هناك من يجاوبه. إن كل ما ترجوه (وينى) بطلة «يالها من أيام سعيدة» ألا تتحدث وحدها فى صحراء الوحدة. أن يكون هناك من يستمع إليها، تريد شيئًا يحطم جدران الصمت الذى تحاول وحدها أن تقهره. تقول (وينى):

[من بعيد إلى بعيد زفرة فى المرآة. آه، لو كنت أستطيع أن أتحمل الوحدة، أقصد أن أظل أثرثر وأهذى دون أن يكون هناك من يستمع إلى (لحظة). صحيح إنك يا (ويللى) لا تسمع كثيرًا، فى بعض الأيام لا تسمع شيئًا. (لحظة) ولكن هناك أيام أخرى تسمع فيها (لحظة) بحيث أستطيع أن أقول لنفسى كل لحظة، حتى حينما لا تسمعنى، (وينى) هناك فى بعض الأحيان من يستمع لما تقولين، فأنت لا تتحدثين وحدك تمامًا، أى فى الصحراء، وهو ما لم أستطع أن أتحمله يومًا من الأيام (لحظة) وهذا ما يساعدنى على الاستمرار فى الكلام المسموع[3].

ولكى يشعر بوجود الآخرين، يكفى إنسان (بيكيت) حركة من الطرف الآخر ليدل بها على وجوده الواعى. إن (وينى) تلتفت ناحية

زوجها (ويللى) وتستفسر منه إن كان يتذكر ما تقول، وحينما لا تتلقى منه جوابًا لعجزه عن الإجابة، تطرح رأسها إلى الخلف لكى تنظر إليه وتطلب منه أن يجيب ولو برفع أحد أصابعه:

[ارفع أحد أصابعك، يا عزيزى، إن كنت لم تفقد إدراكك تمامًا (لحظة) افعل ذلك من أجلى يا (ويللى) أصبعك الصغير فقط إن كنت لم تفقد شعورك.

وحينما يجيب (ويللى) زوجته برفع يده كلها تبتهج (وينىّ) وتصيح قائلة:

[أوه! الأصابع الخمسة! أنت اليوم ملاك، والآن أستطيع الاستمرار بنفس راضية(٤).

هذه الحاجة التى يشعر بها إنسان (بيكيت) نحو الآخرين نصادفها أيضًا عند (هنرى) فى مسرحية أخرى بعنوان «الرماد»، وعند (هام) فى مسرحية «نهاية اللعبة» وعند فلاديمير فى مسرحية «فى انتظار جودو».، ولكن فى بعض الأحيان تستحيل الحركة أو الإيماءة التى تدل على التجاوب أو الاستجابة. مثل ذلك يتجلى فى العلاقة بين (ناغ) و(نيل) فى مسرحية «نهاية اللعبة» ، حيث كل منهما داخل صندوق قمامة بمعزل عن الآخر، بحيث لا يستطيع الزوجان أن يتبادلا قبلة:

[نيل ـ سأتركك إذن.

ناغ - قبل ذلك، هل يمكن أن تهرشى لى؟

نيل - كلا (لحظة) أين؟

ناغ - فى ظهرى.

نيل - كلا (لحظة) حك نفسك فى حافة الوعاء.

ناغ - أنا أريد أسفل (لحظة) فى التجويف.

نيل - أى تجويف؟

ناغ - التجويف (لحظة) ألا تستطيعين؟ (لحظة) أمس أنت هرشت لى فى التجويف

نيل - (بنغمة حزينة) آه! أمس![٥]

وقد تأخذ العلاقة بالآخرين شكل السيطرة والتحكم من الجانب الأقوى، وهذا ما نجده فى العلاقة بين (هام) السيد و(كلاف) التابع، حيث تنتاب الأول الرغبة فى الشعور بالأثر الذى ينتج عن ممارسته للسلطة.

وبالمثل فيما يتعلق بالسيد (بوتسو) فى مسرحية «فى انتظار جودو » فهو لا يستطيع أن يستغنى عن عبده (لاكى) ليس من أجل الخدمات التى يقدمها له بقدر ما هو من أجل إشباع نزواته فى التسلط وإصدار الأوامر.

العلاقات بالآخرين:

إن الشعور بالحاجة إلى الآخرين عند بعض شخوص (بيكيت) يعتبر من اللحظات الإيجابية النادرة عند هذه المخلوقات المغضوب عليها فى عالم (بيكيت) العدوانى، فالواقع أن العلاقات الحقيقيّة التى تربط بين هذه الشخوص، العلاقات الباقية، هى فى أغلب الأحيان علاقات سلبية، ومثل هذه العلاقات تتجلى فى صور شتّى من أهمها: علاقات بين الآباء والأبناء، علاقات بين الأزواج، علاقة السيد بالعبد، علاقة الصداقة، علاقة الحب العاطفى، ثم، وبصفة خاصة، علاقة البغض أو الكراهية.

أولا: الآباء والأبناء:

بالنظر إلى تعدد العلاقات الأسرية وتعقدها، يمكن أن نقسمها إلى فئتين: علاقات بين الابن والأم من ناحية، وعلاقات بين الابن والأب من ناحية أخرى.

١ - العلاقة بين الابن والأم:

ناقشنا فى الفصل الأول الرغبة التى يشعر بها شخوص (بيكيت) وتدفعهم إلى العودة إلى بطن الأم بوصف هذا السلوك أول رد فعل فى مواجهة عبث الانتظار. وجدير بالذكرَ أن هذه الرغبة

لا تصدر عن حب بنوى، بل إن الدافع إليها هو الحاجة إلى الحماية من نوائب الحياة ومصائب الدهر. فالحقيقة هى أن الشخوص تشعر بنوع من الكراهية نحو أمهاتهم. فهذا (مولوا) أول مثال على ذلك، يصف أمه بأنها امرأة سيئة السمعة. كما أن شعورها ليس شعور الأم نحو ابنها وإنما هو نوع من الحنان الذى يكون بين الأزواج، ومن ذلك تسميه (دان) ولعله اسم والده(٦).

أما هو، فإن صورة أمه تختلط فى خياله بصور النساء الأخريات اللاتى عرفهن.

والحقيقة أن مسرح بيكيت يخلو من الأمهات، وبالتالى من هذا النوع من العلاقات.

٢- العلاقة بين الابن والأب:

سبق أن قلنا أن الإنسان عند (بيكيت) بمجرد خروجه من بطن أمه، بمجرد مولده، يصبح خاطئًا. هذا الشعور بالذنب له عواقب وخيمة على العلاقات الأسرية: يقول الناقد (دوروزوا):

(إن هذا الشعور يحدد العلاقات العاطفية بين الآباء والأبناء، التى تقوم على الحقد من جيل إلى جيل: أولاً الحقد من جانب الأبناء، لأنهم يلقون تبعة الذنب على آبائهم الذين أنجبوهم، ثم من جانب الآباء، لأن رؤيتهم تضاعف عندهم الشعور بالذنب: فهم لم

يكتفوا بالشقاء الذى سيجلبه عليهم مجيئهم إلى الحياة، ولكنهم يواصلون هذا الشقاء بمنحهم الحياة لمخلوقات أخرى[٧].

ومن قبيل ذلك، فى قصة «أول حب»، نجد البطل يهرب من هذه المسئولية . فما أن يولد له طفل حتى يختل الانسجام الأسرى بين الزوجين، ويلوذ الزوج بالفرار يلاحقه صراخ الوليد. وهذا بطل قصة «النهاية» لا يطيق حتى رؤيته ابنه الذى يصفه «بابن العاهر الذى لا يطاق»[٨] كذلك (موران) فى قصة «مولوا» يحتمل ابنه على مضض ويسىء معاملته. وفى مسرحية «كل الذين يسقطون» تدور الشكوك حول السيد (رونى) وتشير إليه أصابع الاتهام فى جريمة قتل الطفل البرىء الذى لقى حتفه تحت عجلات القطار. ومما يؤكد لنا ذلك الحديث الذى أسره العجوز لزوجته معبرًا فيه عن مدى حقده على الأطفال ومدى السعادة التى تنتاب الإنسان وهو يقضى على حياة طفل: «يقضى على خيبة فى عنفوانها»[٩]

إن شخوص بيكيت البائسة تعتقد أنه لا خلاص من جحيم الحياة اليومية طالما أن هناك أناسًا يعيشون وآخرون يولودن، كما يقول (دوروزوا):

[استمرار الناس، استمرار للجحيم[١٠].

وإذا كان الآباء لديهم الأسباب التى تجعلهم يكرهون الأبناء، فالأبناء أيضًا لديهم الأسباب التى تجعلهم يكرهون آباءهم. فهذا (هام) يشبع والده سبًا وتقريعًا:

[هام - أيها الوغد! لماذا أنجبتنى؟

ناغ - لم أكن أعرف.

هام - ماذا؟ ما الذى لم تكن تعرفه؟

ناغ - إن من كنت سأنجبه سيكون أنت[11].

وحينما يضيق. هام بحديث والديه، يفقد صبره ويأمر خادمه بإلقائهما فى البحر [12] وفى موضع آخر يطلب منه أن يخلصه منهما:

[خلصنى من هذه القاذورات [13]

نسينا أن نقول إن (هام) يسكن أبويه وعاءين من أوعية القمامة، لا يخرجان منهما.

ثانيا: الأزواج المنفصلون:

فى مسرحية «الشريط الأخير» يحدثنا (كراب) عن علاقاته بأربع نساء أو خمس كان من الممكن أن يجد السعادة معهن. ولكن النتيجة المشتركة لهذه العلاقات كانت الفشل[14].

وفى «قل ياجو»، يعرف (جو) عدة نساء، لكن الأولى، بعد فترة رومانسية، هجرته إلى شخص آخر. أما الثانية، فقد فضلت الانتحار على الحياة معه. وها هو ذا فى الخمسين من عمره وحيد إلا من الذكريات، يقول مناجيًا نفسه:

[مهما نصنع، فإن السعادة تتبخر، أو لعلها ليست سوى وهم عابر ، أو أن القدر يضع لها خاتمة مأساوية مفاجئة(١٥).

بعد هذه العلاقات التى تثار ذكرياتها على لسان الشخوص، تأتى علاقات أخرى نراها رأى العين، وكلها من النوع الفاشل أيضًا. مسرحية «نهاية اللعبة» تعرض لنا حالة الزوجين الشهيرين ساكنى أوعية القمامة: (ناغ) و(نيل) اللذين لا تقوم بينهما علاقة مادية، الأمر الذى يرمز إليه بيكيت بجعل كل منهما داخل وعاء للقمامة منفصل عن الآخر: يتجلى ذلك فى هذا الحوار:

[ناغ - هل نمت؟

نيل - أوه، كلا.

ناغ - قبلة.

نيل - لا نستطيع

ناغ - فلنحاول.

(الرأسان يقترب كل منهما من الآخر فى مشقة ولا يتلامسان، ثم يفترقان) (١٦).

ومن أمثلة الأزواج الذين نشاهدهم أمامنا على منصة التمثيل السيد (رونى) وزوجته فى مسرحية «كل الذين يسقطون»، حيث الزوج العجوز يقترح على الزوجة أن يستمر هو فى السير إلى الأمام، وهى إلى الوراء، أو العكس بحيث لا يلتقيان:

[أجل، أنت إلى الأمام وأنا القهقرى. الزوجان المثاليان. أشبه بالمحكوم عليهم فى عالم (دانتى). رءوسنا مثبتة بالمسامير إلى الخلف ودموعنا تروى مؤخراتنا[17].

آخر هؤلاء الأزواج الذين يعرضهم علينا (بيكيت) نماذج للعزلة، فى إطار الحياة الزوجية، هما الزوجان (وينى) و(ويللى) فى مسرحية «يالها من أيام سعيدة». فهما مثل (ناغ) و(نيل) يعيشان معًا ولكن بينهما حجاب يرمز إليه بيكيت هذه المرة بكثيب أو تل يرتفع بينهما. زيادة على ذلك، فالزوج قعيد لا يتحرك إلا زحفًا. أما هى فمبتورة الأعضاء، ويرمز إلى ذلك بجعلها تظهر مدفونة فى الرمال حتى رأسها. ولعل (بيكيت) بهذه النماذج من الأزواج يريد أن يقول لنا مثل (يونسكو) و(آداموف) إن واحدًا زائد واحد يساويان اثنين. وهو لا يكون فى الحياة الزوجية الناجحة حيث يساويان واحدًا فقط[18].

ثالثا: *الصداقة الوهمية:*

شخوص بيكيت فى العادة يكونون سجناء أفكارهم ومثلهم العليا إن كان لهم مثل عليا. لذلك فمن العسير عليهم الإتفاق مع من يخالفهم الرأى أو مع الغير بصفة عامة. كل ما هناك أنهم قد يعقدون صلات وقتية مع غيرهم. ثم لا يلبثون أن يعودوا إلى قواقعهم التى ينطوون فيها على أنفسهم، والصداقة عندهم هى

محاولة للخروج من الوحدة، من ناحية، ومحاولة لإشراك الآخرين فى آلامهم من ناحية أخرى، مما يهون عليهم هذه الآلام. غير أن شخوص بيكيت لا تكون مهيأة فى كل وقت لعقد مثل هذه العلاقة. وفى ذلك يقول الناقد (برونكو):

[ولكن لسوء الحظ، فإن هذه اللحظات التى نشعر فيها بالحاجة إلى الحنان من النادر أن تتفق مع اللحظات التى يشعر فيها أصدقاؤنا بهذا الشعور: فى مسرحية «فى انتظار جودو»، حينما يرغب (ڤلاديمير) فى معانقة (استراغون) نجد أن الآخر لا يريد هذا العناق، وحينما يشعر (استراغون) بهذه الرغبة، فإن (ڤلاديمير) يكون قد غير رأيه[19].

ومن ناحية أخرى، وعلى الرغم من حب (ڤلاديمير) لزميله (استراغون)، فإنه يرفض مساعدته فى بعض الأحيان. وفى أكثر من مناسبة يشير كل منهما إلى أن من الأفضل أن ينفصلا ويذهب كل منهما فى طريق. فهذا (استراغون) يصرح بهذه الحقيقة:

[فى بعض الأحيان أجد أنه قد يكون من الأفضل أن يذهب كل منا إلى حال سبيله[20].

وفى قصة «ميرسييه وكامييه» يحاول الصديقان مواجهة العالم معًا. غير أن وفاقهما ليس فى الواقع إلا وفاقًا سطحيًا، أو كما يقول أحد النقاد:

[محادثاتهما تستحيل مونولوجات متوازية قلما تتفق الإجابات فيها مع الأسئلة المطروحة[٢١]

ومن الغريب أن الشخوص، داخل إطار هذه الصداقة الوهمية، إذا كان بعضهم لا يحتمل بعضًا، فإن أحدهم لا يستطيع أن يعيش بعيدا عن الآخرين، ويتعذب فى وحدته

وعزلته.

رابعا: علاقة الأسياد والعبيد:

مسرحية «فى انتظار جودو» التى عرضت لنا علاقة الصديق بالصديق، تتضمن أيضًا نوعًا آخر من العلاقات الإنسانية، هى علاقة الأسياد بالعبيد. ومن ناقلة القول على حد تعبير (برونكو) أن:

[هذه العلاقة تبدو غير كريمة، بمعنى أنها تفضى إلى انحطاط أخلاقى لكل من السيد والعبد[٢٢]

هذا (بوتسو) يمتلك (لاكى) ويريد أن يبيعه فى السوق. وهو لا ينفك يوجه إليه الأوامر ويضطره إلى أن يحمل أشياء مختلفة مثل الكرسى أو (العرش) الذى يجلس عليه السيد، والحقيبة الخاصة به. كما أنه يهدده دائمًا بالسوط، وينهال عليه بالسباب بداع أو بغير داع.

[الكلام موجه إليك أيها الخنزير. أجب[٢٣]

[إن الكلاب العجوزة أكرم من هذا [٢٤].

حتى إن (فلاديمير) أمام هذه المعاملة اللاإنسانية، لا يستطيع أن يكتم غضبه فينفجر صائحًا:

[معاملة إنسان (يشير إلى لاكى) بهذه الطريقة.. شيء .. كائن بشرى.. كلا .. هذا عار!

وحينما يعبر (بوتسو) السيد عن رغبته فى التخلص من (لاكى) العبد المسخر، يعقب (فلاديمير) على ذلك قائلا:

[بعد أن امتصصت عصارته، تلقى به مثل ... (يبحث عن الكلمة) ... قشرة الموز[٢٥]

أما مسرحية «نهاية اللعبة» فتعرض لنا صورة أخرى من صور هذه العلاقة بين السيد والعبد أو الجلاد والضحية. فهذا (هام) الكفيف، المسمَّر فى كرسيه المتحرك، و(كلاف) الذى يتحرك ولكن فى مساحة محدودة، يشكلان ثنائيًا يذكرنا، مع الفارق، بالثنائى (بوتسو) و(لاكى)، و(هام) هنا هو السلطة والسلطان، أما (كلاف) فهو الذى تمارس عليه السلطة والسلطان، إن (هام) هو الذى يهيمن على كل شيء، وهو الذى يتيح فرصة الحياة للعبد (كلاف) الذى لا يستطيع أن يترك سيده (هام) الذى لا يفتأ بين الحين

والحين يذكره بهذه الحقيقة ويمن عليه بها «أنت لا تستطيع أن تتركنا . دارى هى مأواك. بدونى (...) لا أب لك. بدون (هام) (...) لا مأوى لك[٣٦] . و(هام) يجد متعة فى هذه التبعية التى تربط به (كلاف). وإذا كان (بوتسو) فى مسرحية «فى انتظار جودو» يستعمل السوط والحبل رمزًا للعبودية، فإن (هام) يستعمل الصفارة يدعو بها (كلاف) إليه لينفذ أوامره. وإن كان (هام) عاجزًا عن الحركة إلا أنه ليس عاجزًا عن توجيه الإهانة إلى (كلاف) وتعذيبه بالكلمة القاسية التى لا تقل قسوة عن لهيب السوط. إنه أشبه بالمروض الذى يلهب ظهر حيواناته المحبوسة داخل القفص [٢٧]

وخضوع (كلاف) لسيده (هام) يذهب إلى حد استعماله للألفاظ نفسها التى يستعملها السيد، وإذا حاول (كلاف) أن يتمرد:

[فإن (هام) لا يتأثر لذلك، بل هو يتصرف بوصفه الطرف الأقوى، لأنه يدرك أن (كلاف) تحت رحمته[٢٨].

ومن غريب هذه العلاقة أنه إذا كان (هام) يستعبد (كلاف) فهو أيضًا يحتاج إليه. إن (كلاف) لا يقوم بدور الخادم المسخر وحسب، بل هو أيضًا من يبادل سيده الكلام، وهو أيضا الذى يشعر السيد بسيادته وتفوقه. ومن ثم كانت حاجة كل منهما للآخر[٢٩]. وهذا ما يجلوه هذا الجزء من الحوار:

[هام - (...) لماذا تبقى معى؟

كلاف - لماذا تحتفظ بى؟

هام - لا يوجد شخص آخر.

كلاف - لا يوجد مكان آخر[٣٠].

إن الناقد (جاكورا) يرى فى هذه الحالة الخاصة صورة للوضع البشرى كله:

[إن بيكيت يرى أن العلاقة بين (هام) و(كلاف) تمثل بشكل كاريكاتورى ساخر صورة للوضع البشرى كله. وهكذا يقودنا الكاتب إلى حيث يريد، فى طريق مسدود[٣١].

خامسا: الحب المزرى:

بعد الفشل فى الحياة الزوجية وفى الصداقة، تتجه الشخوص إلى التفكير فى نوع آخر من العلاقات البديلة، ألا وهى علاقة الحب العاطفى. فبعض شخوص بيكيت يفضلون الحب. غير أن هذه العاطفة أيضًا تبوء بالفشل.

ومن ناحية أخرى، فإن كراهية الإنجاب التى سبق الحديث عنها تنعكس على نوعية الحب والجنس فى مؤلفات بيكيت، هذا بالإضافة إلى أن غياب الشبان فى مسرح بيكيت فى مقابل كثرة المتقدمين فى السن، يقلل من فرصة الحب العاطفى فى هذا المسرح.

وينبغى أن نشير منذ البداية إلى هذا الحب «المزرى»، الذى يتحول فى بعض الأحيان إلى علاقات مريبة، لا يليق أن يعالج من

خلال الأعمال المسرحية التى تعرض على الجماهير بشكل مباشر، ولكنها تظهر فى الأعمال الروائية. ففى هذه الأعمال يطالعنا الحب دائمًا على حد تعبير (دوروزوا):

فى صورة قذرة تبعث على السخرية والإشمئزاز خاليًا من كل كرامة. فهذا (مورفى) لا يرتاح لاهتمامه بجسد (سيليا)، كما أن (ميرسييه) و(كامييه) يستبد بهما الجنس، فبمجرد دعوتهما إلى المدينة يسارعان بإشباعه مع أية عاهر[٣٢].

وفى أغلب الأحيان تستحيل العلاقات العاطفية إلى مجرد بعض القبلات أو الملاطفات، كالتى يتبادلها (وات) ومدام (غورمان) بطريقة هوجاء.

وأحيانا تتحول العاطفة إلى علاقة شاذة ولكن دون أن تثير شيئًا من الاستغراب أو الاستهجان، فهى تدخل فى إطار العبث العام الشامل[٣٣].

سادسًا: البغضاء

لعل العلاقة الوحيدة الناجحة بين شخوص بيكيت هى علاقة الكراهية والبغضاء التى تربط بين الناس. إن الإنسان عند بيكيت كما رأينا، لا يريد أن يواجه عبء الانتظار وحده، فيبحث عند الآخرين عن حل أو مادة للترفيه والتسلية، غير أن جميع العلاقات

التى أشرنا إليها تبوء بالفشل. فكلما جرب الإنسان نوعًا من العلاقات قادته إلى طريق مسدود.

إن الآخرين لا يجلبون إلا الاضطراب ولا نجنى من ورائهم سوى الوهم. عزاء فى الظاهر صحى مفيد، ولكنه فى حقيقة الأمر سم زعاف. فى القصة التى تحمل اسمه يقول (اللامسمى):

[كذب وخداع، كل ذلك (...) الناس والأيام والطبيعة، وارتجاف القلب ووسائل الفهم، كل ذلك من إختراعى (...) لكى أؤخر لحظة الحديث عن نفسى[٣٤].

ومن ثم كانت قلة الثقة، ومن ثم كانت البغضاء والعدوانية. فهذا (بوتسو) فى مسرحية «فى انتظار جودو» يجعل من (لاكى) دابة حمل. وهذا (مالون) فى قصة «مالون يموت» يشبع الحطاب الذى صادفه فى الغابة ضربًا. وهذا الشيخ العجوز (رونى) فى «كل الذين يسقطون» يقتل أو يتسبب فى قتل طفل صغير إشباعًا لنزوة. وهذا (موران) يعبر عن قسوة سادية نحو ابنه. وكذلك (هنرى) فى مسرحية «الرماد». لا يكن لابنته (آدى) أية عاطفة، بل إنه يتوق إلى التخلص منها[٣٥].

وفى قصة «كيف يكون» لا يشغل الشخوص إلا اهتمام، واحد هو دس فتاحة العلب فى جروح رفاقهم، رفاق البؤس، لإرغامهم على الأنين والتوجع، ذلك «الغناء» الذى يشجيهم ويخفف عنهم آلامهم

الشخصية، وهذا (هام) فى «نهاية اللعبة» يمارس مع (كلاف) لعبة القط والفأر. كما أنه يعامل والديه بمنتهى القسوة [٣٦]. كذلك فإنه يرفض أن يعطى المرأة الفقيرة التى ستقضى عليها الظلمة قليلا من الزيت تشعل به المصباح. ويلخص (جان أونيموس) طبيعة هذه الشخوص قائلاً:

[إن هذه الشخوص لا تعيش إلا من أجل أن يؤذى بعضهم بعضا. أما الحنان فهو بالنسبة لهم ضعف أو مذلة أو خداع [٣٧].

إن الإنسان الشقى البائس، إنسان (بيكيت)، ينطوى على نفسه داخل ألمه وعذابه، ويلقى على الآخرين نظرة سخط وغيظ. لا هدف له إلا أن يجرح أو يخدش. فهذا (هام) فى مسرحية «نهاية اللعبة» يسأل (كلاف) أن يمنحه بضع كلمات من قلبه. فيسخر منه كلاف قائلاً: «قلبى؟» وبالمثل فإن (اللامسمى) فى القصة التى تحمل اسمه، لا يتعامل بالقلب بل ولا يريد هذا القلب، وهو يعبر عن هذه الحقيقة بهذه العبارات غير الإنسانية:

[ينبغى أن يخرج قلبى من حلقى مختلطًا بقىء الكلام المعسول [٣٨].

وبعد القلب، عضو الحياة، ينبغى على الشخوص أن تلفظ كل ما يحبب الناس فى الحياة ويجعلهم يتمسكون بها: الحب والأسرة والصداقة والترف المادى والصحة:

[إن بيكيت ينقم على كل الذين علموه الحياة، وقبل كل شىء، وفى مقدمتهم، الذين أتوا به إلى الحياة: أبوه وأمه، مع أنهما كانا «طيبين» إلا أنه يتمنى لهما اللعنة الأبدية فى رهصات الجحيم[٣٩].

كذلك لا يحب (بيكيت) المربين، كما يحقد على رجال القانون ورجال الأخلاق ويبغض كل من يدعون إلى التأدب والتهذيب والكرامة واحترام الإنسان. قصارى القول:

[إن عالم بيكيت هو بحق عالم البغضاء (...) فهو يتعارض مع عالم الحب والإحسان، تمامًا كما يتعارض الجحيم مع الفردوس[٤٠].

ولما كانت البغضاء هى النتيجة الحتمية لسائر العلاقات البشرية، أو بمعنى أصح ،العلاقة الحقيقية الوحيدة التى تربط شخوص (بيكيت) بعضها بالبعض الآخر، فإن إنسان (بيكيت)، وقد خاب أمله فى السعادة التى تتوارى عنه، وفى انتظار الفرج الذى لا يأتى أبدًا، وفى غمرة بحثه عن الحقيقة التى تستحيل رمادًا، تنتهى به المغامرة إلى الانطواء على نفسه. ومن ثم كان ترديه وسقوطه فى الحلقة الجهنمية الثالثة ألا وهى العزلة التى لا تلبث أن تقضى عليه.

الهوامش

1- BORRELI G., Bechett et le sentiment de la déréliction, Le théâtre moderne, C.N.R.S, 1967.
2- Fin de parie, p. 152.
3- Oh les beaux jours, p. 28
4- Ibid, p. 50.
5-Fin de partie, p. 159.
6- DUROZOI G., Présence littéraire, Bechett, 1972.
7- Id., Ibid.
8- Nouvelles ou textes pour rien, p. 97.
9- Tous ceux qui tombent, p. 57.
10- DUROZOI G., op. cit.
11- Fin de partie., p. 185.
12- Ibid., p. 162.
13- Ibid., p. 163.
14- La dermière bande., p. 16.
15- JAQUART E., le théâtre de dérision, Gallimarol, 1974.
16- Fin de partie, p. 155.

17- Tous ceux qui tombent., p. 57.
18- JAQUART E., op. cit.
19- PRONKO L., Théâtre d'avant - garde, Denoël, 1963.
20- En attendant Godot., p. 23.
21- DUROZOI G., op. cit.
22- PRONKO L., op. cit.
23- En attendant Godot., p. 80.
24- Ibid., p. 51.
25- Ibid., 54.
26- Fin de Partie., pp. 175 - 176.
27- PERCHE L., op. cit.
28- Id., Ibid.
29- DUROZOI G., op. cit.
30- Fin de partie, 148.
31- JAQUART E., op. cit.
32- DUROZOI G., op. cit.
33- Id., Ibid.
34- L'Innommable., p. 34.
35- BORRELI G., op. cit.
36- Fin de partie., p. 186.
37- ONIMUS J., Samuel Bechett, Desclée de Brouwner, eoll.
38- L'Innommable, p. 99.
39- Watt., p. 15.
40- ONIMUS J., op. cit.



الفصل الثالث

العزلة

صفة مشتركة تسم سائر العلاقات التى تجمع بين شخوص (بيكيت)، مهما كان نوع هذه العلاقة: لا أحد يفهم أحدًا:

[الطرف الآخر يمكن أن يفيدنا فى إشباع رغباتنا، وملء الفراغ فى حياتنا، وإيهامنا بالأمل، كذلك يمكن أن يكون كبش الفداء الذى نمارس عليه ساديتنا[1].

نحن إذن غارقون فى عالم لا يربط فيه بين الناس إلا الحاجة والشعور بالخطر والبغضاء وإذا كان (يونسكو) يفضل الصراع الأسرى فى الحب، فإن (بيكيت) يميل إلى العزلة التامة.

وقضية العزلة، كما نعرف، تنتمى إلى جيل (سارتر) و(آنوى). ويكفينا أن نضرب مثلا للأول بمسرحية «الذباب» وللثانى بمسرحية «أنتيغون». غير أن العزلة عند هذين الكاتبين هى القدر الذى يختاره لنفسه البطل أو الإنسان المتميز. فهو يرفض التواطؤ والخضوع والمذلة، ويعتزل طوعًا أو كرهًا بقية العالم، الأمر الذى

يحقق له نوعًا من العزة والفخر والمجد. أما فى المسرح الحديث فالوضع يختلف تمامًا.

[فى المسرح الحديث تأتى العزلة لتفرض نفسها أشبه بالمرض الذى يصيب أى إنسان فى أعمق أعماقه[٢].

ومن ناحية أخرى، يعرض لنا كتّاب المسرح الحديث هذه العزلة بطريقة مسرحية خاصة، تختلف عن مثيلتها فى أى نوع أدبى أو فنى آخر. فبيكيت يحاول إلى أقصى حد ممكن أن يسخر وسائل الاتصال غير الكلامية. يجسدها فى الديكور الذى تغلب عليه الأماكن الموحشة المقطوعة عن العالم الخارجى. ثم هو يركز على الشعور بالعزلة فيجعل الشخص مصابًا بعجز معين يقعده ويزيد من وحدته، تلك الوحدة التى تزداد حدتها أيضًا فى إطار الزمنية الجامدة المتوقفة.

العزلة بوصفها نقمة ولعنة:

إذا كانت العزلة عند الكتاب السابقين تأتى نتيجة قرار إرادى اختيارى. فهى عند (بيكيت) على النقيض من ذلك، تكون نتيجة هجران يتعرض له الشخص من قبل الجميع.

[إن شخوص بيكيت يشعرون بها (العزلة) باعتبارها دُوارًا، أو يخشونها باعتبارها أقسى لعنة يمكن أن تصيبهم[٣].

صـحـيـح أن هذه العــزلة، وبالذات بالنسـبـة لأبطال الروايات والقصص، تمثل الهدف الذى تسعى إليه الشخوص.

[إن العزلة النهائية تتكشف باعتبارها نهاية مطافهم، عزلة هى أشبه بتحقيق الذات (٤)

ومن أمـثلة هـذه الشخـوص (مـورفى) بطل الرواية التى تحـمل اسمه، فهو لا يشعر بالوفاق مع ما يحيط به. وهو يفضل العزلة على عـلاقـتـه بالمرأة، لكى يحـتـفظ بكمـالـه الروحى. وهو للغـرض نفسه يعمل ممرضا فى أحد المستشفيات هربًا من الآخرين. بل إنه يتمادى فى هذا الهرب إلى درجة الموت الذى يفضله على ملاحقات الآخـرين، مـثل هـذه العـزلة أيضًا هى الهـدف الذى يسـعى إليـه (كـيـاتون) بطل الفـيلم الذى كـتبـه بيكيت. فـهـو يحـبس نفسـه فى حجرته محاولا التخلص من كل العيون حتى عيون الكلب والقط.

أمـا فى أغلب الأحـيـان، وبالذات فـى الأعـمـال المسـرحـيـة، فـإن العزلة تكون مصدر فزع للشخوص، فهم يخشونها باعتبارها أقسى مـا يمكن أن يحكم به عليهم من عقـاب. فـهـذا (هام) فى مسـرحـيـة «نهاية اللعبة» يهدد بها خادمه المسخّر (كلاف):

[ذات يوم ستصبح كفيفًا مثلى، وستجلس فى مكان ما، نقطة ضائعة فى الفراغ، فى الظلمة إلى الأبد، مثلى (...) لا نهائية الفراغ ستحيط بك، وسائر موتى سائر العصور لو بعثوا من قبورهم لن

يستطيعوا ملء هذا الفراغ، ستكون فيه أشبه بحصاة صغيرة وسط البرارى الشاسعة (لحظة) أجل، ذات يوم ستعرف معنى ذلك، ستكون مثلى، كل ما هناك أنك ستكون وحدك بلا رفيق لأنك لم تشعر فى يوم من الأيام بالعطف على أحد[٥].

وفى «الرماد» نجد أن (هنرى) سيقضى عليه أيضًا بهذه العزلة التامة، فهذه زوجه، أو بمعنى أصح شبح زوجته يتنبأ بهذا المصير:

[ستحل اللحظة التى لن يكلمك فيها أحد. حتى الأغراب (لحظة) ستصبح وحيدًا فى العالم مع صوتك، ولن يكون فى العالم صوت آخر إلا صوتك (لحظة) هل تسمعنى؟[٦].

فى مسرحية «فى انتظار جودو»، صحيح أن (استراجون) يحاول أن ينفصل عن زميله (ﭬلاديمير)، ولكنهما من ناحية أخرى، لا يستطيعان أن يعيشا منفصلين. يشهد بذلك هذه الصرخة التى تعبر عن جزع (ﭬلاديمير).

[لا تمسنى! لا تسألنى شيئًا! ولا تقل شيئًا! لكن إبق معى![٧].

وفى مسرحية «يا لها من أيام سعيدة»، الذى تعانى منه البطلة (وينى) ليس كون الأرض تبتلعها بالتدرج، ولا كونها مدفونة وهى على قيد الحياة. إن الذى نخشاه هو أن تصبح ذات يوم وحيدة، وهى على يقين من أن ذلك واقع لا محالة.

تخاطب زوجها قائلة:

[بكل بساطة أنا أعرف أنك تسمعنى، حتى لو لم تفعل ذلك، هذا كل ما أريد، أن أشعر بوجودك فى دائرة صوتى، هذا كل ما أطلب(٨).

عوامل تفاقم العزلة:

١ـ العجـز:

فى بعض الأحيان تكون حالة العزلة المفروضة على الشخوص مصحوبة بما يزيد من حدتها وقسوتها، كالعجز أو المرض. ولعل أغلب حالات العجز التى تعانى منها شخوص بيكيت فى عزلتها تتمثل فى كف البصر. فهذا السيد (رونى) فى مسرحية «كل الذين يسقطون» مكفوف، وكذلك (هام) فى مسرحية نهاية اللعبة. أمام (بوتسو) فى مسرحية «فى انتظار غودو» فهو يصاب بالعمى فى الفصل الثانى، كما يصاب خادمه بالبكم.

ولعل (بيكيت) يشير إلى أن استحالة تأمل العالم ورؤية الآخرين، واستحالة الإتصال بهم والتفاهم معهم، هذه الاستحالة هى المصير الذى كتب على كل إنسان، المصير الذى يتوقعه (بوتسو) للصعلوكين وهو فى غمرة غضبه من أسئلة (فلاديمير) الذى يريد أن يعرف متى أصيب (بوتسو) بالعمى و(لاكى) بالبكم.

[(...) يوما ما شبيهًا بالأيام الأخر، أصبح أبكما، ويوما ما أصبحت أنا أعمى، ويوما ما سنصبح جميعا صمًا، ويوما ما ولدنا، ويوما ما سنموت [٩].

والضعف صورة أخرى من صور العجز فهو يقعد الشخوص عن الحركة والمشى. فهذا (مالون) لا يقوى على المشى. وكذلك (هام) و(اللامسمى) وبالمثل الشخوص الثلاثة فى مسرحية «ملهاة» حيث تختفى أجسادهم داخل الجرار ولا يظهر منهم إلا الرءوس. أما (وينى) فى «يالها من أيام سعيدة».

[فتستحيل إلى رأس يبرز من بين كثيب رملى [١٠]

وبالمثل زوجها (ويللى) لا يقوى حتى على الزحف، وكذلك الحال بالنسبة للعجوزين (نيل) و(ناغ) فى مسرحية «نهاية اللعبة» القابعين داخل وعاءى القمامة بعد أن بترت أطرافهما السفلى، وهذا (كلاف) فى «نهاية اللعبة» يشكو من ساقيه ويمشى مشية متصلبة مترنحة ولا يستطيع الجلوس، وهذا (ڤلاديمير) فى مسرحية «فى انتظار جودو» مصاب بداء المثانة.

٢ـ الحبس:

هذا الهجران الذى آلت إليه شخوص بيكيت يصبح محسوسًا ملموسًا بسبب المجال المغلق الذى يحبس فيه بيكيت هذه

الشخوص: فمن دور للعجزة إلى أماكن نائية، إلى سراديب تحت الأرض، إلى قاع حفرة. فهذا (مورفى) فى الرواية التى تحمل اسمه يستقر فى كرسى هزاز يقضى فيه حياته، وهذا السيد (رونى) فى مسرحية «كل الذين يسقطون» يتوق إلى البقاء جالسا فى البيت يحسب الوقت حتى يحين موعد الوجبة التالية[11]، وهذا (مولوا) فى القصة التى تحمل اسمه لا يرتاح إلا داخل حفرة حيث «الاحتمال ضعيف أن يجدنى أحد هنا، فلا مجال للانزعا»ج[12].

فى عالم (بيكيت) تتعدد صور السّجن أو الحبس: من ذلك القبة الصغيرة فى رواية «اللامسمى» حيث يتوالى على الساكنين النور والظلمة. أو الإسطوانة الضيقة التى يحاول أن يفر منها السجناء فى قصة «المدمر». ويدخل فى نطاق هذا الحبس أيضًا الارتباط الوثيق القائم بين الشخوص وبين بعض الماديات، ومن ذلك الشجرة العجيبة التى ينتظر تحتها (ڤلاديمير) و(استراغون) جودو، كذلك الحبل الذى يربط (لاكى) ويقيده إلى سيده (بوتسو) فى المسرحية نفسها، وفى مسرحية «نهاية اللعبة» نجد الكرسى المتحرك الذى يلزمه (هام)، ووعاءى القمامة اللذين يقبع فيهما والداه. ثم الجِرار الثلاث التى يطل منها الشخوص فى مسرحية ملهاة، وأخيرا الكثيب المدفونة فيه (وينى) فى مسرحية «يا لها من أيام سعيدة»، ذلك هو العالم الذى تقبع فيه هذه النوعية من الشخوص:

[صورة ملحة للجوهو الإنسانى، بلا أبواب ولا نوافذ تقريبًا، هذا المكان الضيق الذى تسكنه ذكرياتنا ومشروعاتنا وأحلامنا، الذى يسميه الإنسان من باب المفاخرة والأبهة «عالمه» وهو فى الحقيقة لا يعدو طاقة فارغة يغوص فيها رويدًا رويدًا[(١٣)].

٣ - الزمن :

بالنسبة لشخوص (بيكيت) يمثل الزمن سجنا آخر وعاملاً من العوامل التى تزيد من حدة وحدتهم وعزلتهم.

[فهو (الزمن) ليس متوالية متحركة من اللحظات التى تمر وتنقضى، ولكنه أبد جامد ميت[(١٤)].

فى مسرحية «نهاية اللعبة» يسأل السيد (هام) خادمه (كلاف) عن الساعة، فيجيبه الخادم ساخرًا «الساعة هى نفسها كالعادة» وفى موضع آخر من المسرحية يلاحظ (هام) هذه الحقيقة: «هذا لم يعد ينتهى من الانتهاء. النهاية ماثلة منذ البداية». ومن الفروق الرئيسة التى تميز مسرح (بيكيت) عن المسرحيات التقليدية أن المسرحية عند (بيكيت) لا يكون لها بداية ولا نهاية حقيقية. ومن ثم فالشخوص لا مستقبل لهم. فهذان (فلاديمير) وزميله (استراغون) فى مسرحية «فى انتظار جودو» يريدان الانصراف، لكنهما لا يستطيعان لأنهما مسمّران فى الحاضر. وبالمثل (كلاف) فى

مسرحية «نهاية اللعبة» يعلن منذ بداية المسرحية أنه سيرحل، ثم يردد ذلك من آن لآخر، لكن المسرحية تنتهى دون أن ينفذ ما يريد.

[الماضى والحاضر لا ينفك كل منهما ينعكس على الآخر، وإذا كان الشخص ليس له مستقبل فيمكن أن نؤكد أنه أيضًا ليس له ماض حقيقى[١٥].

وهنا ينبغى أن نشير إلى أهمية الدور الذى يقوم به التكرار فى مؤلفات بيكيت، أو ما يمكن أن نطلق عليه المكوكية، ومن أمثلة ذلك الذهاب والإياب اللذان يقوم بهما البطلان فى قصة «ميرسييه وكاميييه»، وجوّلان (مولوا) و(موران) فى قصة «مولوا»، ومن ذلك أيضًا تكرار اليوم فى مسرحية «فى إنتظار جودو» ومسرحية «يا لها من أيام سعيدة» وتركيز (هام) فى «نهاية اللعبة»على عدم حدوث أى تغير حقيقى. إن أول جملة ينطقها أول بطل فى أول أعمال بيكيت) الإبداعية تعبر عن هذه الحقيقة: الاستمرارية النهائية أو اللانهائية، أو بعبارة أوضح لا جديد تحت الشمس:

[الشمس تشرق، على اللاجديد ولا خيار لها فى ذلك، إن هذا «اللاجديد» هو الذى يشكل بصورة أساسية عالم بيكيت[١٦].

فى مواجهة هذه العزلة الكئيبة حيث لا شىء يحدث ذو بال، وحيث الزمن نفسه يتوقف، تحاول الشخوص أن تملأ الفراغ ، أو بمعنى أصح أن تهرب من الفراغ بشتى الوسائل. بعضها يلجأ إلى

النعاس والأحلام. فهذا (استراغون) فى مسرحية «فى انتظار جودو» دائم الجلوس، دائم النوم:

[كنت أحلم بأننى سعيد [١٧].

وتلجأ بعض الشخوص الأخرى إلى التوهم أو الخيال القصصى. ومن أمثلة هؤلاء (مولوا) و(مالون) و(اللامسمّى)، فهم يخلقون شخوصًا خيالية لا لكى يتبادلوا معها الحديث أو الحوار، وإنما لمجرد وجودها الذى يوهم الشخص المتخيل أو المبدع بأنه ليس فى عزلة تامة أو وحدة مطبقة.

[فعن طريق تكثيف المغامرات (الخيالية) تدعم هذه الشخوص وجود الشخص الذى تخيلها، ولا تفتأ تملأ وقته عن طريق قصصها. إن (مالون) يعطى الاستمرارية لحياته من خلال متابعته للقصة التى يكتبها. (وهام) يضاعف وجوده من خلال تكملته «للرواية» التى يكتبها يوميا [١٨].

إن شخوص (بيكيت)، وقد قضى عليها بالعزلة، تحاول أن تملأها بقصص خيالية. وهذا (هنرى) فى «الرماد» يلجأ إلى وسيلة أخرى ليملأ الصمت الذى يعيش فيه، وذلك باستحضار شبح والده الميت والتحدث إليه.

ومن ناحية أخرى يمكن للشخص أن يملأ وحدته أو عزلته بأى كلام فارغ أو حكايات مهلهلة، وقائمة «المتكلمين» فى عالم بيكيت

طويلة. فهذا (هام) يحكى قصة المجنون التى يكتبها كل يوم. وهذا (ناغ) والده يحكى قصة البنطلون والخياط. وهذا السيد (رونى) يحكى قصة الفتاة والموت.

ولكن أبلغ هؤلاء المتكلمين جميعًا هى (وينى) بطلة« يا لها من أيام سعيدة » التى عجزت عن الحركة الفعلية فلجأت إلى الحركة بالكلام، فهى تملأ فراغ صمتها وخواء صحرائها بفيض من الكلمات المتناثرة والانطباعات والاعترافات والذكريات التى لا يربط بينها إلا تعقيبها الدائم على ما تفعل.

أما (كراب) فى «الشريط الأخير»، فإذا كان قد كف عن الكلام، فإنه لم يكف عن الاستماع إلى نفسه من خلال استماعه إلى الشريط الأخير الذى يسجل عليه صوته.

[ذلك الصوت الذى يأتيه من الماضى والذى يحدثه بلغة لم يعد يفهمها. كلام مبهم، فارغ، لا قيمة له، ولكنه ضرورى لا غنى عنه، لملء حفرة العدم التى لا تنفك تنخر فينا، ولإقناعنا أيضًا بأننا لسنا أشباح أوهام[١٩].

الهوامش

1- JAQUART E., Le Théâtre de dérision, Gallimard, 1974.
2- Jd., Jbid.
3- BORRELI G., Bechett et le sentiment de la déréliction, le théâtre mderne, C.N.R.S 1967.
4- DUROZOI G., Présence littéraire, Bechett, Bordas, 1972.
5- Fin de Partie, p. 173. (éd. 1971).
6- La Dernière Bande suivi de Cendres, p. 64.
7- En attendant Godot, p. 98.
8- Oh les beaux jours, p. 36.
9- En attendant Godot, p. 154.
10- DUROZOI G., op. cit.
11- Tous ceux qui tombent, p. 54.
12- Molloy, p. 92.
13- ONIMUS J., Samuel Beckett, Desclée de Brouwer, coll - les écrivains devant Dieu, 1967.
14- BORRELI G., op. cit.
15- DUROZOI G., op. cit.

16- Id., Ibid

17- En attendant Godot, p. 23.

18- DUROZOI G., op. cit.

19- BORRELI G., op. cit.

الفصل الرابع

العذاب

يروى (بيكيت) أنه فى حفل استقبال ما حدثه شخص يزعم أنه مثقف إنجليزى، وخلال الحديث سأله المثقف الإنجليزى لماذا يكتب دائمًا عن الهم والغم والكرب، وكأن فى ذلك شيئًا من الشذوذ! وحاول المثقف الإنجليزى أن يعرف إذا كان والد (بيكيت) يضربه أو أن أمه هجرت منزل الزوجية، الأمر الذى جعل طفولته بائسة شقية. ولكن (بيكيت) أجابه بأن شيئًا من ذلك لم يحدث، وأنه عاش طفولة سعيدة للغاية، ويضيف بيكيت: «حينئذ وجد المثقف الإنجليزى أن الأمر أكثر شذوذًا. فتركت حفل الاستقبال بأسرع ما يمكن وركبت سيارة أجرة، وفوق الزجاج الذى كان يفصل بينى وبين السائق كان ثمة ثلاثة ملصقات: الأول يطلب المساعدة لمكفوفى البصر، والثانى يطلب المساعدة لليتامى، والثالث يطلب المساعدة لمشوهى الحرب. ثم يعلق (بيكيت)على ذلك قائلا: «لسنا بحاجة للبحث عن الكرب، فهو أمامنا فى كل مكان حتى فى سيارات الأجرة بلندن» [1].

هذه القصة التى رواها (بيكيت) ووردت فى كتاب (ميليز) بعنوان «صموئيل بيكيت» تبرهن بكل وضوح أنه بالنسبة لكاتبنا (بيكيت) فإن «الكرب» الذى يمكن أن نعبر عنه بلفظة أعم وأشمل مثل «الحزن» هو جزء لا يتجزأ من الحياة الإنسانية والوضع البشرى. وإذا كان (بيكيت) فى مقابلة أخرى مع المؤلف (ميليز) نفسه قد أعلن أن: «مؤلفاته هى عملية أصوات أديت بكل قوة ممكنة»، أمكننا أن نخلص من ذلك إلى أن هذا الإحساس بالكرب والجزع والعذاب... وبكل المشاعر التى تدور فى هذا الإطار، يحتل مكانة رئيسة فى أعمال (بيكيت)، هذا إن لم يكن يمثل جوهر هذه الأعمال التى لا تعتبر صورة لوضعنا البشرى وحسب وإنما هى هذا الوضع نفسه.

الإنسان عند (بيكيت) ما أن يتخلص من جميع أوهامه، وينصرف عن سائر وسائل الترفيه واللهو، لا يبقى أمامه إلا الجوهر، أو بمعنى أصح أنين الحياة أو الشكوى من الوجود، الوجود المحض، أى العذاب.

(بيكيت) فى حياته الخاصة شديد التأثر. شديد الحياء والخجل ينفعل فى الداخل، فى صمت، كان فى طفولته يتأثر بالغ التأثر لموت الحيوانات الصغيرة والحشرات. كان جرح عصفور صغير أو تعذيب ذبابة يترك فى نفسه أعمق الأثر. وقد عانى كثيرًا حينما

أجريت لوالدته عملية جراحية، ثم حينما مرضت ابنة عم له ماتت بعد ذلك فى إحدى المصحات بلندن.

لقد مر (بيكيت) بالمعاناة التى مرَّ بها (كاليغولا) بطل (ألبير كامو) فتعرض فى سن مبكرة للعذاب والموت ثم بقى معه هذا الجرح ولم يتمكن من الشفاء منه طيلة حياته[٢].

حتى قبل أن يكتب (بيكيت) أول كتاب له، وعلى أثر قراءة تحليلية لمؤلفات الكاتب الفرنسى (مارسيل بروست) بغرض تحضير رسالة الدكتوراه التى لم يتمها، وضع (بيكيت) دراسة قصيرة فى عام ٩٣١، ركز فيها على طابع التشاؤم عند الكاتب المذكور وطريقته الرهيبة فى تحليل الزمن وقوته المدمرة: «الزمن الذى يغير ويشوه ويختلس ويسلب، الزمن الذى يخيب الآمال ويذهب ولا يعود، الزمن هادم الملذات ومفسد كل متعة وكل لقاء وكل إتصال، الزمن الذى لا يخلف وراءه إلا مباهج مبتورة وأفراحًا مبتسرة، ووهمًا بالحياة»[٣].

لقد ترك (بروست) بصمات واضحة على (بيكيت)، لنستمع إلى (اللامسمى) وهو واحد من أوائل أبطال (بيكيت): «تحت السماوات، وفى الطرق وفى المدن، وفى الغابات، وفى الحجرات، وفى الجبال، وفى السهول، وعلى شواطئ البحار، وفوق الأمواج (...) ضيّعت وقتى، واستنفدت طاقتى وبددت جهدى، ونسيت درسى»[٤].

أولا: العذاب المادى

الشخوص التى يعرضها لنا (بيكيت) ليست كشخوص العرائس أو القراقوز التى تطالعنا عند (يونسكو) الذى يحركها كما يريد، ليستمد منها تأثيرات مضحكة أكيدة، صحيح أن شخوص (بيكيت) تضحكنا فى بعض الأحيان، لكنها لا تبعث على السخرية، إنها تتألم وتتعذب وعذابها يؤثر فينا، إن هذه الشخوص الضعيفة ضحايا تبعث على الشفقة، فهى ليست لعبًا مضحكة فى أيدى القدر. إنها شخوص مأساوية لأنها على بصيرة بمأساتها. وتتوق إلى عالم أجمل وأفضل، ولكن آمالها فى مثل هذا العالم لا تتحقق. فهذا (كلاف) فى «نهاية اللعبة» يتلو علينا المقطوعة الأليمة والمملة فى ذات الوقت التى تمثل آماله الضائعة، وهى فى الواقع لا تعبر عن واقعه وحده :

[قالوا لى، هذا هو الحب، أجل، أجل، صدّق سترى أن... أن الأمر سهل يسير، نعم نؤكد لك لست فى حاجة ، نعم، سترى أن الأمر سهل يسير. قالوا لى، هذه هى الصداقة، أجل، نؤكد لك ذلك. لست فى حاجة إلى أكثر من ذلك (...) (٥).

العذاب المادى عند (بيكيت) يطالعنا أولا فى شكل السادية أو الاستمتاع بتعذيب الآخرين، نطالع ذلك فى رواية «وات» عند السيد (نوت) الذى يتلذذ بنزع أجنحة الذباب :

[الذبابة التى ننزع أجنحتها أشبه بالإنسان أى الكائن المخلوق لإسلوب من الحياة يصعب عليه الاستمرار فيه [٦].

إن عالم بيكيت حافل بالضحايا والجلادين، أو هو ينقسم إلى هاتين الفئتين. فهذا أحد شخوص« فى انتظار جودو» يلخص هذه الحقيقة: «الإنسانية هى نحن» إن (فلاديمير) و(استراغون) فى هذه المسرحية يمثلان ضحيتين أو عبدين، وكذلك (لاكى) من السهل علينا أن نخلع عليه هذه الصفة مع الحبل الذى يقيده إلى سيده والسوط الذى لا ينفك يهدده. حتى (بوتسو) بالرغم من قسوته واستبداده وغطرسته فى الفصل الأول من المسرحية، يطالعنا فى الفصل الثانى ذليلا، ولكن من الواضح أن (بوتسو) يقوم بدور الجلاد، وأن (لاكى) يقوم بدور الضحية، فهو يعذبه ويتحكم فيه، فيأمره بالتقدم والتأخر والتوقف والدوران، ويدس مقبض السوط بين أسنانه ثم ينتزعه، و(لاكى) لا يملك إلا الخضوع والطاعة. بل أكثر من ذلك، فهو أقل درجة من الإنسان، إذ لا يرقى إلى درجة الكلب الذى يلزم صاحبه ويقوم بينهما نوع من العلاقة الأخوية.

فى مسرحية «نهاية اللعبة» نجد شبيهين لـ (بوتسو) و(لاكى) هما (هام) و(كلاف). الأول لا يريد أن يتعذب وحده، فيشرك فى العذاب الشخوص الأخرى. وعلاقة الجلاد والضحية واضحة بينه

وبين (كلاف). ثم إن (هام) يجد متعة فى الاستبداد بالشخوص الأخرى، فما أن يفتح والده (ناغ) فمه بالكلام حتى ينهال عليه سبًا وتقريعًا، وما ان يبتعد عنه (كلاف) حتى يناديه ويأمره بتنفيذ أحد الأوامر التى لا يريد من ورائها إلا مجرد التحكم وفرض السيطرة. فالحقيقة أننا مع (بيكيت) فى عالم لا مكان فيه للصداقة ولا القرابة ولا الحنان والشفقة، لا مكان فيه إلا للسيادة والعبودية، ولعل الحجرة التى تعيش فيها شخوص هذه المسرحية «نهاية اللعبة» نموذج واضح لزنزانة السجن أو صورة للجحيم فى خارجها.

[حتى الشجرة الحقيرة الموجودة فى مسرحية «فى انتظار جودو» اختفت، لقد صار العالم إلى دمار، فلا طعام يقدم، ولا بذور ولا فراش يدفئ، بل ولا حتى نعوش للموتى، ومن باب أولى، لا مهدئات (...) لذلك فإن المسرحية تبدو جامدة ورائحة العذاب الآسنة هى الانطباع الغالب الذى يسيطر علينا، رائحة المرض النتنة والأطراف المتعفنة والدماء والمناشف المبللة (٧).

فى مسرحية «كل الذين يسقطون»، حينما تذكر السيدة (رونى) الآية الشهيرة فى الإنجيل التى اقتبس منها عنوان المسرحية، تنطلق العجوز وزوجها فى ضحكة عالية وحشية تحطم جدران الصمت، فالتناقض واضح بين العبارة المقدسة وبين الوضع المزرى المؤسف الذين تردّى فيه العجوزان. إن (بيكيت) يريد أن يفرض علينا مرة أخرى صورة البؤس المادى والعذاب الملموس الذى تعانيه البشرية.

[فنحن نمثل العجوزين (رونى) وزوجته اللذين يحبوان نحو مرفأ للسلام، ولكن أى سلام، سلام الخور والانطواء، سلام راحة مسكينة مزرية: سكن مغلق، دافئ تشغلنا فيه اهتمامات تافهة هى المثل الأعلى الذى نعيش عليه، إذا جاز لنا أن نطلق صفة المثل الأعلى على العزلة وانطواء الإنسان وخضوعه الذليل لحكم الانتظار الذى قضى به عليه (٨).

ثانيا: *العذاب الغيبى (الميتافيزيقى)*

إن العذاب أو الألم المادى عند بيكيت ليس الصورة الوحيدة للآلام التى يعانى منها الشخوص، وإنما هناك نوع آخر من الآلام التى يمكن أن نطلق عليها الآلام الروحانية أو الغيبية. فهذه الشخوص تفتقر إلى يد رحيمة تنتشلها من ليل الشقاء الذى تتخبط فيه.

إن مسرح (بيكيت) الدنيوى أو اللادينى فى مظهره، لا يخلو من وعى دينى عميق ومفاهيم غيبية تدل على ضمير دينى معذب. ومن ثم فليس من المستغرب أن يتجلى الألم الغيبى أو القلق من خلال أحاديث الشخوص أو إيماءاتهم. إن عالم (بيكيت)، وهو فى ذلك يفوق عوالم (يونسكو) و(آداموف) و(جينيه)، يحفل بالمشاهد المؤثرة ويدوى بالنداءات الجزعة المفجوعة التى تدل على حاجة أصحابها إلى العون الروحى: فهذا (استراغون) يطلب من زميله (ڤلاديمير) المساعدة.

[استراغون - (بضعف ظاهر) ساعدني!

ڤلاديمير - هل بك مكروه؟

استراغون - مكروه! يسألني إن كان بي مكروه! [9]

حتى (بوتسو) السيد الجبار المتسلط، يصيح طلبًا للعون:

(بوتسو - النجدة (...) الحقوني! الحقوني! [10]

وحينما يلوم (كلاف) (هام) على تصرفه الأناني، يصيح به هام قائلا:

[وأنا؟ هل غفر لي أحد أنا؟ [11]

عبارة تذكرنا بما ورد في الإنجيل بهذا الصدد:

[إلهنا الذي في السماوات. أغفر لنا إساءاتنا، كما نغفر نحن لمن أساءوا إلينا.

[إن ألفاظ الجلالة والمسيح والسماء تستحوذ على الشخوص دون أن تدرك لها معنى واضحًا. «ترى هل هجرنا الله؟ (...) أم هو يجعلنا ننتظر في القلق والليل يوم الغفران المجهول؟ ذلك هو الغموض الذي تتركنا فيه مسرحيته «في انتظار جودو» [12].

إن حثالات (بيكيت) من الشخوص تعاني وتتعذب لأنها تشعر شعورًا غامضا بأنها ضحية لعنة لا تعرف لها سببًا ولا أصلاً، إن هذه الشخوص تتعذب على المستويين المادي والغيبي لأنها تعاقب

على خطأ قد لا يكون سوى الخطيئة التى ارتكبتها بكونها مخلوقات بشرية. فهذا (كلاف) خير من يعبر عن هذه الحقيقة الغامضة المؤلمة:

[فى بعض الأحيان أقول فى نفسى: « (كلاف) ينبغى أن تزيد من جرعة عذابك إذا أردت أن تجعلهم يملون من عقابك يوما ما...» (١٣).

[فى بعض الأحيان يعتمد (بيكيت) على مفهوم معين يجلّيه بعد ذلك فى شكل صور مادية. من ذلك فكرة أن حياة الإنسان هى فى الوقت ذاته عذاب ومهزلة، هذه الفكرة يرمز إليها أحيانا بالألم الذى يعانيه (استراغون) من حذائه الضيق، وكذلك عن طريق مظهر البهلوانات والمهرجين الذى هو السمة المميزة للشخوص(١٤).

وهكذا، إذا كان الجحيم بالنسبة لسارتر يتمثل فى وجود الآخرين، فإنه بالنسبة لبيكيت يتمثل فى كون الإنسان مطرودًا من السماء، مغضوبًا عليه، محرومًا من كل مدد. وما أن يواجه الإنسان الواقع ويصطدم بصخرته حتى يخرج من سباته ويفيق من غفوته، وذلك لكى يدخل فى ظلمات ليله الحالك. فتتوالى الأسئلة «الأسئلة الجرانيتية» التى يتحدث عنها (أندريه بروتون) أسئلة ثقيلة وصبيانية فى الوقت ذاته، تقطع أنفاسنا، تلك الأسئلة العبثية التى تدور حول واقع عبثى، وبالتالى فهى أسئلة بلا أجوبة.

[تناقض غريب ، ففى العصر الذى بلغ فيه التقدم المادى شأوه، ولاح أنه يضفى معنى على المغامرة الإنسانية، وغايةً على التاريخ البشرى، عصر التفاؤل الميكنى، فى هذا العصر بالذات، يشعر الإنسان أكثر من أى وقت مضى أنه ضائع تائه فى الوجود(١٥).

والأغرب من ذلك أنه لا علاج لهذا الضياع فيما يقدمه العلم. إن شخوص بيكيت فى معظمهم من المتشردين والصعاليك، أى أنهم بلا أسرة ولا مدينة ولا عمل، إنهم مجرد كائنات، مخلوقات محض، ليس لها متعلقات. الإطار الذى تعيش فيه ليس له هوية. الأماكن والشخوص بلا هوية، كل شىء غفل من الأسماء أو التسميات. أو ليس «اللامسمى» من أوائل هؤلاء الأبطال الصعاليك، ومن أوليات الروايات التى كتبها بيكيت؟

إن العالم بالنسبة لهذه الشخوص مكان مشئوم، مخيم للموتى. فهذا (وات) فى نهاية الرواية التى تحمل اسمه ينفجر ضاحكًا لمشاهدة شعاع رائع من أشعة الشمس يبرز مدى بؤسه وشقائه.

[ذلك أننا أمام جمال العالم الرهيب لا نملك إلا أن نضحك أو نغمض عيوننا، فالواقع فى مكان آخر (١٦)

وهذا المجنون الذى يكتب قصته (هام) فى مسرحية نهاية اللعبة، لا يرى فى جمال العالم بأسره سوى رماد، بقايا حفل، نقاب أو هام يخفى تحته صحراء الرماد. وهذه السيدة (رونى) ترى أن

الآخرين لا يرون. ذلك أن عينيها هى تصعقان ما ترى وتزيلان بهاء الألوان.

[أنا أقبع هنا وأرى كل ذلك بعينين.. (الصوت يتحطم) بعينين.. أواه! لو كانت لكم عينان مثل عينى لأدركتم(١٧).

حينما طلب (هام) من (كلاف) فى مسرحية «نهاية اللعبة» أن يدفعه بالكرسى المتحرك إلى الجدار، وضع يده على الجدار لكى يلمسه ودمدم بهذه الكلمات المؤثرة الرهيبة:

[وراء ذلك ... الجحيم الآخر (١٨)

ثم ضرب الجدار بأصبعه والصق به أذنه وقال:

[كل ذلك فارغ أجوف (١٩).

ثم طلب من (كلاف) أن يدفعه إلى منتصف الحجرة، أى إلى أبعد مسافة من جميع الجدران، فهو يخشى خارج الجدران، يخشى من ذلك المجال الذى يحدسه خارج الحجرة.

وفى مسرحية «كل الذين يسقطون» يتمادى بيكيت فى تصوير اليأس والقنوط، فالشخوص لم تعد حتى تنتظر (جودو)، لم تعد راضية بهذا الانتظار، بل نحن فى مواجهة حاضر لا أمل فيه ولا ملاذ منه، حاضر فارغ خاو، كئيب، أشد كآبة من الأفق الذى كان يتأمله (كلاف) فى مسرحية «نهاية اللعبة».

أدهى من ذلك وأمر أن اليأس ليس كاملا. فاليأس الكامل يريح النفس من الانتظار والترقب إن الأمل هنا مصدر عذاب، فهو لا يدع الشخوص ترتاح، ولعل ذلك واضح فى أعمال (بيكيت) منذ رواية «اللامسمى» حيث نجد الجلادين أو المعذّبين يزيدون من وطأة العذاب باللعب بالضوء، فكلما حاول (وورم) أن يتقوقع فى أحد الأركان ليخلد إلى الراحة، إذا برسل السيد يقتحمون عليه خلوته ويخرجونه منها بضوء الكشاف. وفى مسرحية «فصل بلا كلام» رقم واحد يتمثل مصدر الإزعاج فى صوت الصفارة الذى ينتزع البطل من ثباته السعيد ونومه الهانئ، وفى مسرحية «يا لها من أيام سعيدة» يقوم بهذه المهمة رنين الجرس الذى يقض مضجع (وينى) كما يخرج هذا الرنين أيضا فى «فصل بلا كلام رقم اثنين» الشخصين من خرجيهما كلما لاذا بهما للراحة.

وفى مسرحية فى «انتظار جودو» يقوم (بوتسو) بدور السيد القاسى الذى يصدر أوامر غير مفهومة الغرض ، وهو لا يفتأ ينتزع (لاكى) من حالة الغفلة أو اللاوعى الذى يتحصن به ، وذلك حين يأمره من وقت لآخر بأن يرقص أو أن يتحدث أو أن يحمل حقيبة الرمال أو يضعها.

شخوص (بيكيت) فى بعض الأحيان، تحت وطأة الشعور بالذنب يسعون إلى تعذيب أنفسهم عقابًا لها، بوصف ذلك نوعًا من التطهر

الذى يجلب لهم السلام والراحة. فهذا (كلاف) يصرح بهذه الحقيقة :

[فى بعض الأحيان أقول فى نفس، (كلاف) ينبغى أن تتمكن من تعذيب نفسك أكثر من ذلك، إذا أردت أن تجعلهم يملون من عقابك يوما ما (٢٠).

والخلاصة ؟

إن إنسان (بيكيت) يحاول أن يهرب من الحاضر، فيلجأ إلى الماضى، إلى شبابه، الماضى السعيد. فبينما يتردى من جحيم إلى جحيم. لا ينسى هذا الماضى. وبينما يشرف على الفناء الذى يتهيأ لابتلاعه، يجد هذا الإنسان فى نفسه القوة لينتشل نفسه من الجحيم ويعبر عن أسفه وندمه على لحظات السعادة التى عاشها فى ماضى حياته، الفردوس المفقود الذى لا ينفك يذكره ويعظمه ويمجده. فهذا (كراب) فى «الشريط الأخير» يعود بالذاكرة إلى شبابه الأول، اللحظات السعيدة الوحيدة التى تتخلل حياته الطويلة. ذلك أن الشريط الذى لا يمل سماعه يردد على مسامعه مغامرة الحب الضائع التى تجعل لحياته قيمة ويتحمل بسببها حاضره الممضّ الذى لا يطاق. وكمثله أيضًا (هنرى) فى مسرحية «الرماد» يعود إلى الحياة حينما يبعث الماضى الذى يرده إلى أحبائه. وكذلك الحال بالنسبة لـ (كروك) فى «كلمات وموسيقى».

إنســان (بيكيت). بالرغم من مـحـاولاته المتكررة، لا يعـثـر على السـلام والـراحـة، لا فى الطبيـعـة القـاسـيـة، ولا عند الآخـرين، فـلا يجد أمـامـه من ملجـأ إلا العـدم. ففى مثل ظروفهم القـاسـيـة يلجـأ شخـوص بيكيت إلى الانتـحـار لوضع حـد للمـعـاناة والعذاب. فـهـذه مـسـرحـيـة واحـدة «فى انتظار جـودو» تعـرض لنا ثلاث مـحـاولات فاشلة للانتحار.

فـلا مفـر من هذا العـالم أمام إنسان (بيكيت) الذى يصعب عليه الحياة كما يستعصى عليه الموت سواء بسواء. المهم هو الاستمرار.

[الاستمرار.. مـاذا يعنى هذا؟ الاستمرار. استمرار السير ولكن بلا هدف وبلا تقدم. التقدم ولكن دون الوصول. الهبوط ولكن دون السـقوط الكامل. المعـاناة، ولكن دون إمكانيـة الشفـاء. الاحـتضـار ولكن دون الموت الفعلى. باختصار الاستمرار هو الحياة: التردى من جحيم إلى جحيم (٢١)

الهوامش

1- MÉlÈSE P., Samuel Beckett, Seghers, coll. Théâtre de tous les temps, 1966.

2- ONIMUS J., Samuel Beckett, Descleé de Brouwer coll. Ecrivains devant Diéu, 1967.

3- Id., Ibid.

4- L'Innommable.

5- Fin de Partie, pp 107 - 108.

6- ONIMUS J., op. cit.

7- PRONKO L., Théâtre d'avant - garde, Denoël, 1963.

8- PERCHE L., L'enfer à notre portée, Le Centurion, 1969.

9- En attendant Godot, p. 13.

10- Ibid.

11- Fin de partie.

12- BORRELI G., Beckett et le Sentiment de la déréliction, Le théâtre moderne, C. N. R. S, 1967.

13- En attendant Godot, p. 108.

14- JAQUART E., Le théâtre de dérision, Gallimard, 1967.

15- ONIMUS J., L'homme égaré Etaudes, Décembre., 1963.
16- Id., Ibid.
17- Tous ceux qui tombent., p. 41.
18- Fin de partie.
19- Ibid.
20- Ibid.
21- BOISDEFRE G., Les tambours de l'absurde, les éerivains de la Nuit, Plon, 1973.

الفصل الخامس

التدهور والانحطاط

هذه الحلقة الخامسة من حلقات الجحيم تمثل إمتدادًا ونتيجة منطقية فى الوقت ذاته للحلقات السابقة، وإذا كان ينبغى التمييز بين التدهور المادى أو الجسدى وبين التدهور الفكرى أو العقلى، فإن الشخوص عند (بيكيت) فى بعض الحالات تفقد شخصيتها بالكامل، بحيث تتحول إلى شخوص أخرى.

كذلك من الواجب أن نلاحظ أنه فى حين أن شخوص (يونسكو) مثلا تتعرض من كل جانب لهجوم يشن عليها من قبل الناس والجمادات، فإن شخوص (بيكيت) على النقيض من ذلك، تتجنب كل مواجهة وتفضل الإنسحاب والإنطواء والتقوقع، الأمر الذى يعجّل بتدهورها، إن هذه الشخوص لا تربطها بالعالم الخارجى أية علاقات أو روابط، فهى تعيش منعزلة، منها من ينتبذ الناس فى برج قصىّ (جو) فى مسرحية «قل ياجو» أو فى حجرة على مشارف الصحراء (هام) و(كلاف) فى «نهاية اللعبة» أو على تل فى

الصحراء (وينى) فى «يالها من أيام سعيدة» تقضى هذه الشخوص ما بقى من أعمارها فى إجترار الغل والحقد والتعذيب، أو الدوران حول نفسها فى حلقة مفرغة، ولما كان التدهور الجسدى أكثر وضوحًا وظهورًا من مثيله العقلى، فقد تكفى لمحة سريعة لتطلعنا على حالات العجز أو الضعف الجسدى التى تتعرض لها هذه الشخوص.

ومن ناحية أخرى، نظرا لأن هذا التدهور الجسدى يعتبر ظاهرة تلائم الأعمال المسرحية أكثر من الأعمال الروائية، فإن حالات العجز هذه تجدها أكثر شيوعا فى المسرح. ولا يعنى ذلك أننا نفقدها فى الأعمال الروائية. فهناك (مورفى) فى الرواية التى تحمل اسمه، وهناك (وات) فى الرواية التى تحمل اسمه أيضا. وهناك (مالون) فى رواية مالون يموت.

أما فى المسرح فحالات العجز أكثر عددًا وتنويعًا، بل إن بعض المسرحيات تعرض لنا ثلاث حالات أو أربع. ففى مسرحية «فى انتظار جودو» نطالع (فلاديمير) المصاب بمرض فى المثانة يلجئه دائما إلى الخروج إلى الخلاء. ثم (بوتسو) الذى يصاب بالعمى و(لاكى) الذى يفقد النطق. وفى مسرحية نهاية اللعبة نجد (هام) وقد حرم نعمة البصر ونعمة الحركة كذلك، فهو لا يغادر الكرسى المتحرك، كما نجد (كلاف) الذى يعانى من ساقيه، فهو يمشى

مشية متصلبة ولا يستطيع الجلوس، وفى المسرحية نفسها نجد أيضا (ناغ) و(نيل) والدىْ (هام) اللذين بترت سيقانهما ويقبعان داخل صندوقى القمامة. أما فى مسرحية يالها من أيام سعيدة فالبطلة (وينى) مصابة بشلل نصفى فى الفصل الأول، يصبح كاملا فى الفصل الثانى، بالإضافة إلى زوجها الذى لا يستطيع أن يتحرك إلا حبوًا. وأخيرا الشريط الأخير يقدم لنا (كراب) الذى لا يمشى إلا بشق الأنفس، ولا يتكلم إلا بصوت مبحوح مشروخ. إن جميع هذه الشخوص.

كائنات مكرهة على حياة الجمود والقعود، مخلوقات فى حالة تحلل وإنقراض[1].

وهكذا فإن شخوص بيكيت، من فرط ما تتعرض له من معاناة وتعذيب خلال الإنتظار الأبدى الذى فرض عليها، ينتهى بها الأمر إلى التدهور صحيا فى بادئ الأمر، ثم عقليا بعد ذلك. فبدءا من (مورفى) نجد أن الجسم البشرى يمثل عبئا ثقيلا بالنسبة لهذه الشخوص يربطها بالمادة، ولكن القضاء على الجسم والتخلص منه يعنى القضاء على الشخص نفسه. وهذا ما حدث لأول هذه الشخوص وهو (مورفى). لذلك فإن الشخوص الأخرى التالية تعلمت هذا الدرس، وأصبح لزاما عليها أن تتحمل عبء الجسد. غير أن تحقيق ذلك لا يتأتى إلا بمشقة بالغة [2].

بعد هذه اللمحة السريعة عن حالات العجز فى شخوص (بيكيت) نعود إلى تناولها بشىء من التفصيل فى المسرح.

تبدأ هذه الحالات فى المسرح بدخول (فلاديمير) إلى المنصة مستهلا مسرحية «فى إنتظار جودو» بخطى متقاربة متصلبة. نموذج لشخوص (بيكيت) العريضة المعذبة. فهو مصاب بمرض فى المثانة يضطره إلى الخروج إلى الخلاء كل حين لقضاء حاجته. والملاحظ فى هذه المسرحية أن الشخوص جميعًا تسير صحيا فى خط هابط، دليل تدهورها المستمر. فجميع الأمراض والمصائب تنهال عليها. هذا (لاكى) يصاب بالبكم بين عشية وضحاها و(بوتسو) يفقد بصره. إن الشىء الحقيقى الذى يحدث بالفعل فى هذه المسرحية التى لا يحدث فيها شىء هو التدهور البطىء الذى يصيب الشخوص.

فى مسرحية «نهاية اللعبة» كما أسلفنا (كلاف) لا يتمكن من الجلوس لسبب مرضى و(هام) الضرير لا يقوى على النهوض والتنقل إلا فوق الكرسى المتحرك. هذا بالإضافة إلى مشكلته مع البول. أما (ناغ) و (نيل) فقد بترت سيقانهما ويقضيان بقية حياتهما داخل صندوقى القمامة. إننا نؤكد ما ذهب إليه الناقد (بيرش) فيما يتعلق بأسطورة الإنسان المتدهور التى تتجلى فى هذه المسرحية.

[إن تجسيد الأسطورة يجرى أمام عيوننا (فلننظر حولنا)، أسطورة الإنسان المتدهور والذى لا يفتأ يتدهور، هذه الأسطورة أوضح ما تكون فى هذه المسرحية منها فى جميع أعمال (بيكيت) الأخرى (٣).

أما فى مسرحية «يا لها من أيام سعيدة» فإن (وينى) بتفاؤلها المفرط والرهيب فى ذات الوقت، لا تستطيع أن تخفى التدهور الذى يسرى فى الأجساد مسرى الدم فى العروق. فالشلل يستشرى فى جسدها من القدمين حتى الرقبة، بحيث لا يبقى منها فى النهاية إلا رأس يتكلم. وزوجها لا يفيق من النوم إلا ليخلد إلى النعاس. ولا يقوى على الحركة إلا زحفا وحبوا. ولا على التفاهم إلا بالإشارة والإيماءة. وحتى ذلك لا يتم إلا بجهد جهيد.

أما (كراب) فى مسرحية «الشريط الأخير» فإنه يعتمد على جهاز التسجيل ليتذكر الماضى لتدهور ذاكرته. ثم إنه ينغمس فى السكر يوما بعد يوم مما يعجّل بتدهور صحته ويزيد من عجزه، بحيث لم يبق من الشاب الذى كانه فى الماضى إلا صورة سكير مدمن تنخر الأمراض فى جسده ولا حول له ولا إرادة.

(إن مأساة (كراب) وسائر البشر فى رأى (بيكيت) على ما أظن، لا تكمن فى أننا نتغير أو نصبح غير ما كنا، وإنما بالعكس، تكمن فى أننا نظل دائما كما كنا وأكثر، أى بأمراضنا وآفاتنا ورذائلنا وقد تفاقمت وزادت حدتها (٤).

إن الذى زاد عند (كراب) هو تدهوره الجسدى: قصر فى النظر، وصمم وسعال وحشرجة الصوت، وصعوبة المشى.

وفى مسرحية «كل الذين يسقطون» حالتان صارختان من حالات التدهور تتمثلان فى السيد (رونى) وزوجته، فهى لا تنتقل من مكان إلى مكان إلا بشق الأنفس نظرا لكبر سنها وسمنتها المفرطة (مائة كيلو جرام من الخلايا) لذلك فهى تترك الآخرين يحركونها أشبه بالجوال المليء الثقيل. فلكى يمكن أن تخرج من السيارة كان لابد من تكاتف الآخرين ليدفعوها دفعًا:

[ما أشد دهشتها حينما وجدت نفسها واقفة خارج السيارة (٥).

ثم لكى تصعد درجات سلم المحطة، لا بد لها من معاونة الآنسة (فيت). أما الزوج فهو ضرير يحتاج دائما إلى من يقوده، ثم إنه لا يقوى على الكلام أثناء السير لمرض فى قلبه.

إن هذين العجوزين، من فرط المشقة التى يتعرضان لها فى حياتهما اليومية، يتمنيان البقاء فى البيت ولزوم الفراش فى إنتظار الأجل الذى يخلصهما من المعاناة. وعلى ذكر الشيخوخة، فهى صورة أخرى من صور العجز المادى عند بيكيت يصاب بها معظم شخوصه حيث قلما نجد شابا أو طفلا صغيرا بين هذه الشخوص. أما الشيوخ فهم يمثلون الأغلبية العظمى فى جحيم (بيكيت). فالشيخوخة لون من ألوان العذاب المقيم. وإذا جاز لنا أن نختم

تحليلنا للتدهور الجسدى بين شخوص بيكيت بعقد مقارنة بين هذه الشخوص وبين مثيلاتها عند كاتب آخر هو (يونسكو) أمكننا أن نقول إن عجز شخوص (بيكيت) عن الحركة يقضى عليها بالموت السريع، كما سنبين ذلك فى نهاية هذا البحث، فى حين أن الحركية أو الديناميية التى تسم شخوص (يونسكو) تؤهلها للنجاة والخلاص من الشرور والآثام. الرغبة العارمة والحركة عند (يونسكو) من ناحية. والسأم والخور عند (بيكيت) من ناحية أخرى، ذانك الطريقان الأزليان الخالدان فى تحديد وجهة البشر.

* * *

الوجه الآخر للتدهور هو الإنحطاط العقلى أو الفكرى. وأول مظاهر هذه الحقيقة عند (بيكيت) نطالعه فى الأماكن وفى الشخوص التى تخلو من التحديد ومن الهوية. فلا شىء يحمل اسما سوى الزمن. فى مسرحية «فى إنتظار جودو» الفكر يخلف جثثا وعظام موتى. وهو أيضا أداة الموت، والكلام لا يفيد إلا فى ملء الفراغ. والإنسان فى غمرة تشريكه بحاجاته المادية والطبيعية، يشق عليه أن يكتشف القيم الفكرية. وفى هذه المسرحية كما هى الحال فى سائر أعمال (بيكيت)، يركز الكاتب على طابع الشك وعدم اليقين الذى هو فى الواقع أحد أوجه التدهور العقلى. فهو يعرض علينا جوا غامضا مبهما يبعث على الإضطراب. فالشخوص

ليست على ثقة من الأماكن التى تتحرك فيها، ولا من الزمان ولا من الظروف التى تَحَدد فيها لقاؤهما مع (غودو) المنتظر:

[بل لعل ذلك كان ضربا من الخيال. الشىء الوحيد المؤكد هو أنهم ينتظرون شخصا ما أو شيئا ما. والشخوص مثال صادق لعالم بيكيت حيث الاهتمامات المادية تغلب بل تستبعد أى إهتمام فكرى[٦].

وما أبلغ الفقرة التى يلقيها (لاكى) العبد المسخر فى هذا الصدد. إن (بيكيت) يريد أن يقول لنا إن الحقيبة الثقيلة التى يحملها (لاكى) مليئة بالرمال. والرمال كما نعرف هى ناتج تدهور الحجارة وتحللها. فماذا أهون من الرمال؟ كذلك فإن العلاقة وثيقة بين الفقرة التى يلقيها (لاكى) بعجزها عن تكوين فكرة واضحة، وبين إنهيار الرمال وعدم تماسكها. إن (لاكى) يريد أن يقول إن البحوث العلمية تؤول جميعا إلى الفشل.

وفى مسرحية «الشريط الأخير» يتفاقم انحطاط (كراب) العقلى بعد تفاقم الإنحطاط المادى. فمع إنغماسه فى السكر ضعفت ملكاته العقلية. وإذا كان الحيوان فى أعماقه لم يتغير، فإن الذى اختفى هو الجانب الذهنى، الميول غير المادية. لقد أصبح الآن يحتاج إلى البحث فى المعجم عن معانى الكلمات التى كان يستعملها قبل ثلاثين عاما. تماما مثل السيد (رونى) فى «كل الذين يسقطون»

الذى لا يستطيع أن يحصى عدد درجات السلم التى يصعدها وينزلها كل يوم، ومثل البطل فى القصة الأولى من «مجموعة نصوص بلا فائدة» و(كروك) بطل«كلمات وموسيقى».

وهكذا نرى أن شخوص (بيكيت)، أو كما يطلق عليها بعض النقاد حثالات (بيكيت) وقد قُضى عليها بالوحدة والعذاب، تختلف أيضا عن عامة البشر بسبب ما يصيبها من مختلف ألوان العجز المادى والمعنوى.

بل ينبغى أن نعترف أن جميع هذه الأمراض المادية ترمز فى الواقع إلى أمراض نفسية وعقلية. وهذا الرمز هو ما يميز هذه الشخوص عن مثيلاتها عند (يونسكو) و(آداموف) ويضفى عليها أبعادًا أعمق وآفاقا أرحب [٧].

لنتابع إذن هذه الشخوص المعذبة فى رحلتها عبر حلقات الجحيم لنرى ماذا ينتظرها فى المرحلة التالية التى تمثل الحلقة السادسة.

الهوامش

1- JAQUARE E., Le théâtre de dérision, Gallimard, 1974.
2- DUROZOI G., Présence littéraire, Beckett, Bordas, 1972.
3- PERCHE -., Beckett, l'enfer à notre portée, Le Centurion, 1969.
4- PRONKO L., op. cit.
5- PERCHE L., op. cit.
6- JAQUART, E., op. cit.
7- Id., Ibid.

الفصل السادس

الهزء والزراية

الهـــزء والزرايـــة

فى الوقت الذى كان فيه (سارتر) و(كامو) يسجلان عبث الوضع البشرى ويرثيان له ويواجهانه عن طريق الإلتزام المشهور، فإن (بيكيت)، الذى كان يشعر بالإحساس ذاته، لم يواجه الموقف بالطريقة نفسها، وإنما ترفع عن المواجهة المباشرة، وراح يتعامل مع الوضع المزرى عن طريق سلاح الإزدراء. فالإنسان عنده يتعذب ويدرك أنه يتعذب، ثم يسخر من ذلك ويتهكم.

فى الحلقات السابقة تجلى لنا بوضوح الوضع البئيس الذى تعيش فيه شخوص بيكيت: فمن علاقات سيئة بالآخرين، إلى إنطواء وعزلة إلى تدهور مادى ومعنوى، مما جعل الحياة فى نظر هذه الشخوص خلوا من كل معنى أو هدف. الأمر الذى جعلهم يتخذون موقف السخرية والنقد والتهكم. وتحفل أعمال بيكيت بالمواقف الساخرة التى يغذيها الكاتب ويذهب فيها إلى حد المبالغة.

[فهى تطبع جو المسرحيات وهى التى تحرك الفقرة الشهيرة التى يلقيها (لاكى)، بل هى وراء بعض عناوين المسرحيات مثل: «ملهاة» و«يا لها من أيام سعيدة»، أو بعض أسماء الأعلام مثل (لاكى = سعيد) و (كراب = وسخ أو قمامة...). وأخيرا، فهى تشيع بعض العبارات التى تعبر عن بطلان الحياة وعبث الوجود (1).

كذلك يختلف كتّاب المسرح الحديث عن سابقيهم من كتاب العبث (سارتر وكامو) فى مواجهة العبث من الناحية التقنية. ففى حين يستعمل (سارتر) و(كامو) فى ذلك لغة منطقية بليغة يعبران بها عن عبث الحياة، فإن بيكيت وزملاءه رفضوا أن يعبروا عن هذا العبث إلا بلغة تلائمه، وأشكال تختلف عن الأشكال التقليدية الإعتيادية المعقولة. كذلك فإن التصوير الصادق للعبث استلزم، بالإضافة إلى رفض اللغة الإعتيادية ، رفض الشخوص التقليديين. إن تعقد الحياة فى العصر الحديث ونبذ الكثير من القيم المتوارثة، ورفض الأعراف السائدة، كان لا بد أن ينعكس على الفنون ووسائلها فى التعبير. وفى مجال المسرح أعرض الكتاب عن الكثير من الطرائق المتبعة فى المسرح التقليدى، من مثل المشاهد الأولى التوضيحية، والمبررات والإشارات الخاصة بتحديد الزمان والمكان. فى المسرح الحديث، لم يعد هناك سياق للرسالة، أو على الأقل تضاءل هذا السياق إلى حده الأدنى. ولكن إذا كان الكاتب يرفض التوضيح ، فذلك لأنه يجد صعوبة فى استيضاح العالم الذى يعيش

فيه، ويريد أن نشترك معه فى هذه المواجهة. وفى ذلك يقول بيكيت:

[لا علاقة بين الفن وبين الوضوح، فالفن لا يهتم بالوضوح ولا يقوم بمهمة التوضيح (٢).

فى إطار هذا التدهور للعلم والدمار الشامل والفناء، فإن تصرفات الشخوص وأحاديثها تخرج عن الأهداف المألوفة ولا تعبر عن حدث، بل العكس صحيح. كما يصبح زمن المسرحية زمنا محايدًا يخلو من الإيجابية والبنائية. كذلك فإن وجود الشخوص على المنصة لا يكون له ما يبرره. كما أن سلوكهم وتصرفاتهم لا يكون لها وظيفة بناءة، فإن الشخوص أنفسهم فى حالة تدهور وتحلل وفناء. هذه الظاهرة. ظاهرة التحلل والفناء، هى السمة البارزة فى جميع أعمال (بيكيت).

والحقيقة أن هذه الشخوص لكى تكون صادقة مع نفسها. كان ينبغى لها أن تكف عن الكلام وعن الحركة، لأن الكلام والحركة ليس لها معنى أو هدف فى حياتها. ولكن إذا حدث ذلك، لأصبحت وجها لوجه أمام حقيقتها الأليمة. لذلك فهى تحاول أن تملأ أو تشغل الزمن الذى يستغرقه وجودها على المنصة. ومن ثم فإن أعمالها ليست أعمالا بالمعنى الحقيقى. وكلامها ليس كلاما حقيقيا. وإنما هو نوع من محاولة قضاء الوقت. لذلك فإن هذه

الأعمال وما يصاحبها من أقوال تكون خالية من المعنى ولا هدف حقيقى لها.

إن (فلاديمير) و(استراغون) لا يتصرفان، وإنما يحاولان التصرف. إنهما يخترعان الألعاب ثم سرعان ما يملانها. إن تحركاتهما نوع من اللهو على طريقة (باسكال) كل منهما يسلى صاحبه لا أكثر [٣].

حتى الضحك، الضحك الحقيقى الذى ينبغى أن يصدر تلقائيا، ليس كذلك تقريبا. فالضحك هو تعبير عن السعادة التى لا مكان لها فى مسرح يخلو من السعادة. إن الضحك عند (بيكيت) قلما يلائم الموقف، بحيث إنه يستلزم مجهودًا إراديًا. بل إنه فى بعض الأحيان ينقلب غما: حينما يذكر (فلاديمير) مثلا بعجزه وعاهته: «إننا حتى لا نستطيع أن نضحك» [٤] وإذا كان (فلاديمير) يكتفى بالإبتسام فإن هذا الإبتسام أيضا مصنوع مفتعل.

الضحك الحقيقى أو الابتسام الحقيقى ليس لهما مكان إلا فى عالم تكون فيه السعادة ممكنة، لقد كان (هنرى) فى مسرحية الرماد يضحك فى الماضى ضحكة ساخرة، إلا أن هذا الضحك تحول إلى سخرية مريرة وتهكم قاس يتلاءم مع ما نال الشخص من تدهور وانهيار.

إذن، فالضحك لم يعد إلا تقليدا ساخرا للضحك. وبالمثل، لكى يسخر (بيكيت) من الفكر الإنسانى، فإنه يعرضه فى صورة تقليد ساخر. وأوضح مثال على ذلك حديث (لاكى) الذى يحتفظ بمظهر الحديث مع مسخ المضمون وتشويهه.

ومن ناحية أخرى يوجد عند (بيكيت) نوع من السخرية التى تتعلق بالمجال أو الظروف المحيطة بالشخوص، وهى ظروف تظهر متدنية إلى أقصى درجة، بحيث لا تسمح للشخوص بالحركة والانطلاق. نوع من الاقتصاد فى الوسائل الفنية: الديكور والمكان والحدث وحاجات الشخوص، فمسرحية «فى انتظار جودو» مثلا تدور فى ديكور واحد، إذا جاز لنا أن نطلق صفة الديكور على هذه الشجرة الجرداء التى تنتصب وحدها وسط الصحراء. فى هذا المكان المغلق تدور الشخوص كالحيوانات البرية داخل قفص. يريدون الرحيل ولكنهم لا يستطيعون.

وفى «نهاية اللعبة» نجد المكان المغلق السابق ولكن مع كثير من التدنى والتقشف، فليس هناك المخرج الموجود فى المسرحية السابقة ثم إن (هام) أعمى ومشلول و(كلاف) لا يستطيع الجلوس، الأمر الذى يحصر مجال الحركة فى دائرة أضيق.

كذلك مسرحية «فصل بلا كلام رقم واحد» تدور فى مكان صحراوى عار من كل شىء. وفى «فصل بلا كلام رقم اثنين» يعيش

الشخصان داخل خرجين يمثلان رحم الأم أو القبر الذى يؤول إليه مصير كل إنسان فى نهاية يومه أو حياته[٥].

وإذا كانت مسرحية «كل الذين يسقطون» تدور فى الريف والفضاء والطبيعة، فلا شىء فى هذه الطبيعة أمام الشخوص يحتفى بها أو تحفل به. إن السيدة (رونى) تعامل معاملة الجماد، مثل (هام) الذى يدفعه (كلاف) على العجلة المتحركة فى «نهاية اللعبة»، فهم يدفعونها دفعا خارج السيارة كأنها جوال ثقيل.

والمكان الذى تجرى فيه مسرحية «الشريط الأخير» هو حجرة (كراب) الجرداء المغلقة، وفى مسرحية «الرماد» هناك ما يوحى بأن كل شىء يجرى داخل رأس البطل (هنرى). ويذهب الضيق المكانى إلى أبعد من ذلك فى مسرحية «يا لها من أيام سعيدة». فالبطلة مدفونة فى الأرض حتى منتصفها فى الفصل الأول، ثم حتى رقبتها فى الفصل الثانى. فى مثل هذه الحالة لا تستطيع (وينى) الخروج من المنصة والعودة إليها كما يفعل المتشردان فى مسرحية «فى انتظار جودو »ولا حتى أن تنتقل فوق كرسى متحرك مثل هام فى «نهاية اللعبة».

أما مسرحية «ملهاة »فهى تعرض علينا ثلاثة رءوس بشرية تطل من ثلاث جرار. وفى سيناريو «فيلم» يحبس البطل نفسه داخل حجرته ويحاول بكل الوسائل أن يسد كل مصادر الضوء ويطمس

جميع النظرات، حتى نظراته فى الصور. ومثله (جو) فى «قل ياجو» الذى يحبس نفسه داخل حجرته ويسد كل المنافذ.

هذا التضييق فى المجال يفرض على الشخوص حدًا أدنى من التحرك، ومن ثم فإن السخرية الماثلة فى تصوير الأماكن تنعكس أيضا على الشخوص نفسها التى تحاول أن تبحث عن راحتها داخل هذه الأماكن المغلقة المعزولة عن العالم وعن الناس. فهى تعتقد أن الفضاء الواسع يشتت الذهن ويبدد التركيز، ومن ثم ينبغى أن يكف الجسم عن الحركة حتى يهيىء الفرصة للعقل لكى يعمل. ومن ناحية أخرى فإن هذه الشخوص ترى أن العالم الخارجى لا يقدم أية معرفة ولا خبرة فالباطن أثرى بالمعلومات (٦).

غير أن التمادى فى هذا السلوك يجعل الشخوص تهمل أجسادها بل وتتحرر من الاهتمام بها، الإهتمام الضرورى لاستمرارها فى الحياة وسلامتها. ومن ثم كان هناك دائما شخص آخر يتولى عنهم هذه المهمة فيقدم لهم الطعام ويقوم بتنظيفهم. إن هذه الشخوص تصل إلى مرحلة لا تأتى فيها أى عمل إلا مرغمة، أو تنفيذًا لما يملى عليها عن طريق رنين المنبه (يا لها من أيام سعيدة) أو الكشاف الضوئى (ملهاة) أو المهماز (فصل بلا كلام رقم اثنين).

ولعل أكثر المواقف التى تبعث على السخرية بين شخوص (بيكيت) هو الرغبة التى تشعر بها هذه الشخوص للعودة إلى رحم

أمهاتها. أو، ليس الرحم هو أضيق مكان، المكان المثالى الذى يمكن أن تعيش فيه الشخوص بمنأى عن الناس وعن الأحداث؟ إن هذا المكان فى نظر الشخوص هو الذى يكفى بالكاد للإنسان ولا يسمح له بالتنقل أو الحركة، وهذا هو المطلوب.

[ثم نحن فيه نكون فى الدفء، فى حالة ما قبل المولد، أى قبل أن نرتكب خطيئة المولد (٧).

لذلك فإن جميع الشخوص تتملكها الرغبة فى العودة من حيث خرجت أو طردت.

والرغبة فى العودة إلى مكان مغلق وثيقة الصلة بوضع الجنين فى بطن أمه، ذلك الوضع الذى تتخذه الشخوص غالبا فى حالة راحتها أو نومها. يتجلى ذلك فى مسرحية «فى انتظار جودو». فهذا (استراغون) لا يفتأ يعبر عن رغبته فى النوم ثم يضطجع على جنبه ورأسه بين ركبتيه، وهو الوضع المفضل عند (بيلاكوا) شخصية (دانتى) الشهيرة، هذا الوضع نجد له وصفا فى كثير من أعمال بيكيت الروائية (مولوا والأقاصيص ومالون يموت واللامسمى) (٨)

ومن المواقف التى تبعث على السخرية أيضا ولها ارتباط وثيق بالوحدة التى تعيش فيها الشخوص وإنطوائها على نفسها فى أماكن مغلقة، ميل هذه الشخوص إلى إقتناء بعض الجمادات التى تصرفها عن التفكير فى مأساتها، من ناحية، وتحفظها من التردى

فى هاوية الفناء الكامل من ناحية أخرى. هذه الجمادات تستعيض بها الشخوص عن صحبة الآدميين وتقيم معها حوارًا، إذ تعتبرها إمتدادًا لها وتتخذ منها عضدا ومعينا:

[فى يا لها من أيام سعيدة تكتسب الجمادات قيمة الكنز الثمين. فالمظلة والمنديل والحقيبة بالذات تساعد (وينى) على قضاء يومها (...) فحياتها إذن معلقة بهذه الأشياء [٩]

ماذا أصنع بدونها، حينما تهجرنى الكلمات؟ [١٠]

ولكن إذا كانت هذه الجمادات تعين الشخوص على نسيان عذابها، ولو إلى حين، فإن إنشغالها بها يصرفها من ناحية أخرى عن هدفها الرئيس، وهو التركيز على جوهرها وعدم الإنشغال بما دون ذلك. ومن ثم فإن الشخوص تعزف بعد حين عن هذه الجمادات التى تشتت إنتباهها وتوزع إهتمامها حتى تتفرغ لمهمتها الأساسية وهى التركيز على الجوهر.

على الشخص أن يفقد هذه الجمادات. إن (ميرسييه) و(كامييه) لم يعودا يهتمان بالأشياء التى كانت تشغلهما. واستراغون (فى انتظار غودو) يريد أن يتخلص مرارًا من حذائه. وفى «يا لها من أيام سعيدة» إذا كانت (وينى) تستطيع أن تنقب فى حقيبتها وتنقل حاجياتها، فإنها لا تتمكن من ذلك فى الفصل الثانى [١١].

إن إنسان (بيكيت) لا يريد أن ينشغل بأى شىء عن نفسه، ولا

أن يتحدث عن أى شىء إلا عن نفسه. لذلك. فإن التخلص من الجمادات يأتى مصاحبا لجمود الشخصية وخلودها إلى عدم الحركة. فيكفيها أن تكون رأسا يتكلم.

ومن ثم فإن الملكية الوحيدة الأخيرة الأكيدة هى ملكية الكلمة. ومن ثم أيضا كان لجوء (بيكيت) إلى استعمال الجرار يحبس فيها الشخوص، وهى رمز لإلغاء الجسد ودفنه بعد أن أصبح بلا وظيفة أو عمل. ومن ذلك أيضا جعل بعض الشخوص فى أوعية القمامة (ناغ) و(نيل) فى انتظار جودو) ودفن بعضها فى الأرض (وينى) فى «يا لها من أيام سعيدة».

ولكن إنسان بيكيت لا يلبث أن يلاحظ أن اللغة التى يتحدث بها إنما هى عبارات جاهزة لا تختلف عن اللغة التى يتحدث بها الآخرون. فهى لا تتضمن أى شىء ذاتى يخصه دون سواه، لأن هذه اللغة ليست من صنعه، وإنما هو مجرد مردد لها. ومن ثم يبدأ الإنسان فى البحث من جديد عن لغة جديدة شخصية، ولكن مثل هذه اللغة لا يفهمها أحد، ولا تحقق الإتصال بالآخرين. وهكذا تحقق اللغة خصوصيتها ولكنها فى ذات الوقت تفقد وظيفتها الطبيعية بوصفها أداة للإتصال.

إن شخوص بيكيت لا ترتاح لأجسادها التى تمثل عبئًا عليها، وهى لا ترتاح للمجال الذى تعيش فيه لأنه لا يليق بالبشر، وهى لا ترتاح للزمن المحايد المتوقف الذى لا يأتى بجديد. كل ذلك جعل

شخوص بيكيت تفضل السكون على الحركة التى لا جدوى منها ولا فائدة، أو بمعنى آخر فالسكون والحركة يستويان. كذلك فإن الركود الذى يميز عامة الناس يستوى مع اليقظة والاستثارة، كما أن حدة النشاط تستوى مع الخمود والاستكانة. ولكن هناك نوعا من الاستثارة يفضى إلى الجنون.

[وبذلك فإن المتحدث عند (بيكيت) يمر بحالات متعاقبة من الرعب الجنونى ومن النعاس (...) تتقل رهيب بين الاستثارة والجنون اللذين يمثلان شقّى الحياة الحقيقية الصادقة (١٢).

والمعروف أن توالى حالات الخمود والثورة يشيع بين مرضى الأعصاب أو المختلين عقليا.

[إن شخوص بيكيت مجانين، أجل. غير أن الجنون الذى يعتمل بداخلهم هو الذى يتهدد أى إنسان يحاول أن يتعمق أكثر من اللازم فى لب حياته. كما أن جنونهم ليس سوى جنون البشرية حينما تستسلم، بلا أمل ولا نور، لهاوية الإستثارة (١٣).

فى هذا الليل البهيم، يتنقل (بيكيت) مع أبطاله. وفى غمرة الألم ينطلق الضحك. أليس شر البليّة ما يضحك؟ أو ليس التهكم نهاية مطاف اليأس؟ أو ليست الفكاهة غضبا يتجمد ويبرد؟إن (بيكيت) أستاذ فى فن الضحك المعاصر، الضحك الخلو من البهجة، الذى يفيض به اليأس. كذلك فإن الضحك وثيق الصلة بالإستنارة

المفرطة. إنه نتاج ذكاء مجروح بسبب البون الشاسع بين المطلوب والمتاح.

حينما يفرغ إنسان (بيكيت)

المتحدث من الكلام، حينما يقول كل ما عنده، حينما تتمكن استنارته المفرطة من كشف كل شىء لا يبقى أمامه وسط الأنقاض إلا تهكم يقطعه النحيب والدموع.

وفى جعبة (بيكيت) الكثير من وسائل الفكاهة، الفكاهة الناتجة عن الإنتظار العقيم كما عرفها (كانط). كما إنه يسخر الكثير من وسائل الفكاهة التقليدية كالتكرار والتضاد وبوجه خاص فكاهة بهلوانات السيرك والمهرجين.

فى أغلب الأحيان يكون الضحك من الشخوص نفسها، حينما تضحك هى من أوضاعها المفجعة، ويكون الضحك هنا معتمدًا على السخرية، فهو ضحك مستنير، والسخرية عند (بيكيت)، على النقيض من السخرية عند (تشيكوف) التى لا تتجاوز حدود اللياقة والأدب، فهى تسخر من إعتبارات اللياقة والأدب. فهذا (كراب) فى «الشريط الأخير» بعد أن استمع إلى صوته فى جهاز التسجيل يعقب قائلا: (ونحن بدورنا نراعى إعتبارات اللياقة فنخفف من قبح الألفاظ):

[استمعت إلى ذلك «المأفون» الذى كنته على ما أظن قبل ثلاثين

عاما. من العسير أن أصدق أننى كنت «مغفلا» إلى هذه الدرجة[١٤].

هذه الطريقة الدفاعية فى التعليق على المواقف تسمح للشخوص أن تقوم بدور المشاهدين أو المتفرجين، وبذلك تخرج من اللعبة، على الأقل جزئيا أو وقتيا. كذلك فإن هذه الطريقة تمنح الكاتب ميزة، وهى أنه بدلا من أن يكون هو عرضة للسخرية، فإنه يبادر ويسبق إلى الهجوم، إنه يضحك من عمله داخل عمله، أو يضحك مما يكتب فيما يكتب.

[إن الكاتب، وقد فقد إيمانه بكل شىء. وقد شعر بنفسه سجين وضع بشرى يستعصى على الفهم ويخلو من المعنى، ورغبة منه فى ألا يهوى فى دوامة الجنون، يجد نفسه منساقا إلى إطلاق ضحكة مكتومة، فكهة ومفجعة فى الوقت نفسه[١٥].

الهوامش

1- JAQUART E., Le théâtre de dérision, Gallimard, 1974.

2- Id., Ibid.

3- FLETCHER J., Samuel Beckett, éd., M. Esslin.

4- GUICHARNAUD J., Modern french theâtre from Giraudoux to Beckett, New Have, yale University Press, 1961.

5- En attendant Godot, p. 16.

6- IBRAHIM ., Samuel Beckett de la périphérie au noyau, Institut Oriental de Naples 1979.

7- Id., Ibid.

8- Id., Ibid.

9- Id., Ibid.

10- FOUCRE M., op. cit.

11- Oh Les beaux Jours, p. 73.

12- IBRAHIM H., op. cit.

13- DUROZOI G., op. cit.

14- ONIMUS J., Samuel Beckett, Desclée de Brouwer, coll. Les écrivains devant bieu, 1967.

15- JAQUART E., op. cit.

الفصل السابع

من الحركة إلى الجمود

مـن الحركـة إلـى الجمـود

كلما اقترينا من النهاية، أى من الموت والفناء، ضاقت الحلقات، لذلك فإن هذا الفصل السابع، على النقيض من الفصول السابقة، أقل حجما، ولكن عنوان هذا الفصل يجعله وثيق الصلة بالفن المسرحى، مما يجعله فرصة لمناقشة مفهوم اللغة المسرحية عند (بيكيت).

عند كتاب المسرح التقليديين، حتى الذين يعتبرون مجددين منهم: (كلوديل) و(جيرودو) و(آنوى) و(مونترلان) و(كوكتو) و(أوديبرتى) و(سارتر) و(كامو)، تعتبر اللغة بمعناها الدقيق وسيلة التعبير الأساسية، وفى بعض الأحيان الوسيلة الوحيدة. والمسرح فى اعتقاد هؤلاء الكتاب هو فن المحادثة. والكلام يمثل جوهر المسرحية. أما بالنسبة لكاتبنا (بيكيت) وزملائه فالأمر يختلف.

[الوضع يختلف إختلافا جذريا، فقد إنتقلنا من عصر لعصر. فأصبح لا يوثق باللغة، وأصبح يُنظر إليها بعين الشك، بل وأصبحت

موضع سخرية. و (بيكيت) بوصفه تلميذا لـ (أنتونان أرتو)، ينظر للمسرح بإعتباره فن العرض وليس فن الكلمة. ومن ثم كانت الأولوية فيه لجانب العرض على جانب الأدب. ومن ثم كان إحلال الحركة والرمز مكان اللفظ[1].

وهكذا، فقد اتسع مفهوم اللغة. ولم تعد تعنى الكلام وحسب، وإنما الإتصال. وبذلك أصبح الحوار لا يمثل إلا وسيلة تعبير من بين العديد من الوسائل التى تشكل نظام التعبير المسرحى وبذلك دخلنا عصر «المسرحانية».

كل ذلك يجعل من الواجب علينا أن نأخذ فى الإعتبار الحركة فى حد ذاتها التى تمثل فوق المنصة الحقيقة الوحيدة، حقيقة الممثل فى موقف فى مواجهة جمهور المتفرجين.

[إن الممثل يتشكل ويعبر، حتى قبل أن يتحرك على المنصة ويتكلم، بمجرد حضوره، بتواجده المادى. إن بيكيت يستخدم، طبقا للتقليد المسرحى فى الشرق، الأقنعة والإيماءات ، حتى إنه بمجرد رفع الستار يكون الكثير من العمل المسرحى قد تم عرضه وتقديمه[2]

بمجرد رفع الستار، يكون المتفرج قد عرف مقدما موضوع المسرحية. فهو يطالع متشردين فى مسرحية فى انتظار غودو ومحاولات (إستراغون) الفاشلة فى نزع حذائه ترمز إلى عبث

الحياة وعقم المجهود البشرى. وحركات (إستراغون) أشبه بحركات البهلوان فى السيرك، وهى مع ملابسه تحمل الكثير من المعانى والرموز.

كذلك (كراب) فى «الشريط الأخير» يبدو مثل البهلوان، فملابسه غير متناسقة ولا متناسبة، وحركاته المبالغ فيها تشير إلى عدم التلاؤم مع الحياة. إننا كأننا أمام فقرة فى سيرك.

والحركة عند الشخوص لا تأتى طبيعية أو تلقائية، فالممثل نفيذا لرغبة المؤلف، لا يتقمص الدور كما يقولون، وإنما هو يمثل، ويدرك ذلك، ويوحى بذلك للمتفرجين، ويشير إلى هذه الحقيقة بين الفينة والفينة. فهذا (كلاف) فى نهاية اللعبة، بعد أن انتهى من تنظيم الحجرة لبداية العرض، يلتفت إلى الجمهور وكأنه يقول له: «كل شىء جاهز لبداية المسرحية» (٣) ومثله (بوتسو) فى «فى انتظار غودو» يطلب من الجمهور الإنتباه لما سيعرض عليه. بل إنه يطلب من الجمهور إبداء رأيه فى الفقرة التى تقدم له.

إذن لا تلقائية فى الأداء. بل إن الشخوص يحاضّون على إتيان الحركة وقول عبارة أو المشاركة فى حوار، وكأنما المطلوب هو التسلية وإضاعة الوقت. كسب الوقت وإضاعة الوقت فى ذات الوقت. فهذا (ڤلاديمير) يؤكد هذه الحقيقة لزميله:

[هذا يضيع الوقت. أؤكد لك. سوف نلهو] (٤).

وإذا كانت الحركة غير طبيعية ولا تلقائية فى هذا المسرح، فإن الزمن كذلك ليس زمنا حقيقيا. فالماضى والحاضر والمستقبل، كل هذه المفاهيم ليس لها معنى. فتصرفات الشخوص مجردة عن الزمن وليس هناك ما يبررها. وإنما يأتيها الشخوص بمحض العادة والتقليد الذى يجعلها آلية لا تتطلب بذل أى مجهود فكرى، بل هى تستبعد مثل هذا التفكير حتى تتجنب أية مواجهة مع واقعها البئيس المرير.

الحقيقة أن تصرفات الشخوص وأقوالها تتم مستقلة عن الشخوص التى تصدرها، والتى تعتبر فى حقيقة الأمر مصادر سلبية لها أكثر من كونها فاعلة واعية لها. وفى بعض الأحيان توحى الشخوص بعضها للبعض بإتيان تصرف معين:

ڤلاديمير : تعال فى حضنى!

إستراغون : حضنك؟

ڤلاديمير : (فاتحا ذراعيه) هنا!

إستراغون : هيا (٥).

وفى بعض الأحيان يأتى التصرف تنفيذا لأمر معين كحال (بوتسو) مع (لاكى) و(هام) مع (كلاف).

وعلى النقيض من ذلك، قد تأتى الحركة أو التصرف على

خلاف الأمر الصادر، وهذا شائع عند شخوص (بيكيت) الذين يستجيبون للأوامر التى تناشدهم الحركة، بالسلبية والجمود:

(هام - هيّا (كلاف لا يتحرك) اذهب واحضر الملاءة (كلاف لا يتحرك) كلاف! (٦)

فى مسرحية «فى انتظار جودو» فى كل مرة يتناصح فيها (فلاديمير) و(إستراغون) بالرحيل ويقرران ذلك، يُعرضان عن قرارهما ولا يتحركان. وبالمثل فى نهاية اللعبة، كل قرار بالرحيل يتخذه (كلاف) لا يلقى من جانبه إلا الإعراض والجمود.

ولعل قمة هذا التناقض تسجله نهاية «فى انتظار جودو» حيث يتبادل الشخصان العبارات التى تحض على الرحيل مع عدم القدرة على ترجمة ذلك إلى حركة حقيقية. إن الشخوص فى الواقع تدرك أن كل شىء بلا طائل، الكلام والحركة سواء بسواء.

أغرب من ذلك ما يجرى فى مسرحية «الرماد» حيث (هنرى) يخاطب الطبيعة، فيأتى الرد ليس غير متوقع وحسب، بل وغير منطقى أيضا، إذ أن كلام (هنرى) يحدث أصواتًا كعصف الريح ووقع الأقدام.

ولا ينبغى فى معرض الحديث عن التناقض أن نغفل عن أسلوب فنى تخصص فيه (بيكيت) وهو تكرار الفعل أو الحركة الذى يمثل الوجه الآخر من الجمود. فالتكرار يعنى عدم التقدم على طريقة

«محلك سر». فإما أن شيئا لا يحدث بالمرة وإما أن الحركة نفسها تتكرر أو الكلام نفسه يتكرر، وكلاهما سلبية وجمود.

وينبغى أن نفرق فى التكرار بين نوعين: الأول يتمثل فى العبارات التى تتوالى بإيقاع سريع فى فقرة أو صفحة، وتلك التى تظهر بين الحين والحين، حينما يراد الإشارة إلى أحد المفاهيم الرئيسة فى المسرحية. والحقيقة أن (بيكيت) يسخر هذين الاسلوبين معا، غير أنه يفضل النوع الثانى، وفيما يلى بعض أمثلة من هذه العبارات التى تتكرر فى ثنايا النص المسرحى:

«نحن ننتظر غودو»	(فى انتظار جودو)
«هيا بنا»	(فى انتظار جودو)
«لا فائدة»	(فى انتظار جودو)
«انتهى. لن يلبث أن ينتهى»	(نهاية اللعبة)
«أسلوب زمان»	(يا لها من أيام سعيدة)
«لا أمل فى ذلك»	(الشريط الأخير)

إن التكرار من شأنه أن ينال من حركية الحوار. فهو يوحى ببطئه بل وبانقطاعه. [٧] وأحيانا يوحى التكرار بخلو الفعل من المعنى. مثال ذلك ما يفعله (لاكى) فى مسرحية «فى انتظار جودو» حينما لا يفتأ يضع على الأرض جميع الأشياء التى يحملها ما عدا

الشىء الذى يطلبه منه (بوتسو)، ثم يقدم له الشىء المطلوب، ثم يقوم من جديد بحمل جميع الأشياء. وهكذا فى كل مرة يصدر فيها (بوتسو) إليه أمرا.

وتأتى لا معقولية التكرار من أنه يشير إلى أن أعمال الشخوص وأقوالها ليست فى الواقع إلا أشباه أعمالها وأقوالها فى الماضى والمستقبل، مما يفقد هذه الأقوال والأفعال كل معنى حقيقى وكل زمن يدخل فى إطاره. ومن ثم فلا أهمية لهذه الأفعال والأقوال، بل أكثر من ذلك، فإن العرض الذى نشاهده أمامنا ليس سوى عرض من عروض كثيرة تتكرر. فهو لا يتضمن أية قيمة خاصة أو فعلية.

أو ليست مسرحية «فى انتظار جودو» عبارة عن تمثيل عملية إنتظار عقيمة تتكرر كل يوم؟ إن كل عنصر فيها يرد على الأقل مرتين. وزمن المسرحية بدلا من أن يسير فى خط متقدم يسير فى حركة دائرية. فالغد ليس سوى تكرار لليوم الذى هو نسخة من الأمس. والنتيجة هى الآتى: من فرط قيام الشخوص بتكرار الأفعال، فإنها تخلط بينها فى الزمن. الأمر الذى يتعسر فيه على الذاكرة التمييز بين الأيام. فهذا (بوتسو) لا يذكر أنه رأى (فلاديمير) و(إستراغون) أمس. كذلك الطفل رسول (جودو) لا يذكر أنه سبق أن جاء مساء أمس. ويلخص (بوتسو) هذه الحقيقة حينما ينفجر مغيظا من الأسئلة التى تطرح عليه بخصوص الزمن:

(متى! متى! يوما ما، ألا يكفيكم ذلك، يوما كغيره من الأيام، صار أخرسًا، ويوما ما صرت أعمى، ويوما ما سنصير بكما، ويوما ما ولدنا ويوما ما سنموت[٨].

وهذه (ويني) في «يا لها من أيام سعيدة» تفيق كل صباح على رنين جرس المنبه، وتأتي أفعالا بعينها، وتنقل أشياء بعينها، وتراودها أفكار بعينها. كل ذلك لتستعين به على قضاء يومها.

[وأخيرا تنتظر رنين جرس النوم.. وهكذا إلى نهاية المدى[٩].

إن تناقض الزمن أو اختلاطه يتجلى في «الشريط الأخير» حيث حاضر العرض نفسه ينتقل إلى المستقبل. فوضع (كراب) الحالي ليس سوى الوضع الذي سوف يتكرر غدا. كما أن هذا الوضع هو شبيه الوضع الذي كان عليه أمس. إن الحاضر من فرط تكراره يفقد كل قيمة، ويخلو من كل معنى.

الفعل والكلمة ليس لهما أي غاية في الحاضر ولا في المستقبل. المجال الزمني الوحيد الذي يمكن أن يكون لهما فيه فاعلية هو الماضي، وفي ذلك قمة السخرية لأن الماضي لم يعد له واقع[١٠].

هذا الماضي يلوح كأنه حلم، فردوس مفقود. كل الشخوص تتوق إلى العودة إليه أو تكراره. فهذا (كراب) يحاول ذلك عن طريق جهاز التسجيل، فيعيش من جديد نزهته الشهيرة في القارب قبل ثلاثين عاما. وبالمثل (ناغ) و (نيل) في «نهاية اللعبة» يتذكران إجازتهما

السعيدة فى الماضى السحيق، الأمر الذى يزيد من وضعهما الحالى بؤسا وشقاءً، ويجعله أكثر مدعاة للسخرية بوصفهما قاعدين داخل صندوقى قمامة. وهذه (وينى) فى «يا لها من أيام سعيدة» رغم كونها مدفونة حية، إلا أنها تتذكر قبلتها الأولى. وهكذا يصبح الشخص راويا يحكى أحداث حياته البارزة مع تجميلها إلى أقصى درجة ممكنة.

ولكن موضوع الرواية لا يكون دائما مأخوذا من الماضى. فالشخوص فى كثير من الحالات تخترع قصصا وهمية حتى تملأ بها فراغ حياتها وحتى تصرفها عن التفكير فى واقعها الأليم، مثال ذلك (هنرى) فى الرماد و(هام) فى نهاية اللعبة.

غير أن الشخص لا يلبث أن يدرك أن ثمة تنافرا بينه وبين اللغة التى يستعملها، والتى من المفروض أن تكون جزءًا منه، ولكنها فى الواقع ليست كذلك. بل هى آلت إليه من المجتمع. ومن ثم يكتشف المتحدث أن ثمة نشاذًا بينه وبين اللغة التى هى إمتداد له. فهذه السيدة (رونى) تعقب على هذه الحقيقة.

[ألا تجد طريقتى فى الكلام غريبة شيئا ما؟ (لحظة). لا أقصد صوتى (لحظة) كلا. وإنما أتحدث عن الكلمات (لحظة، كأنها تحدث نفسها) إننى لا أستعمل إلا أبسط الكلمات، ومع ذلك ففى بعض الأحيان أجد طريقتى فى الكلام غريبة جدًا (١١).

ولكن الشخوص لكى تستمر فى الحياة لا بد لها أن تتكلم وتتحرك، أو على الأقل تواصل أحد هذين النشاطين. ولكنها فى الغالب تشعر بعجزها عن الاستمرار، ومن ثم عليها أن تحاول أن تتكيف مع الإمكانيات التى تتهيأ لها على مستوى الكلام والحركة. وهى فى ذلك تذهب فى استغلال هذه الإمكانيات إلى أقصى حد يمكن أن تسمح به أجسامها المريضة التى قد لا تتيح إلا أحد النشاطين: الكلام أو الحركة. مثال ذلك أن (وينى) فى الفصل الثانى من« يا لها من أيام سعيدة» وكذلك شخوص مسرحية «ملهاة»لا يستطيعون إلا الكلام، فى حين أن شخوص المسرحيات الصامتة «فصل بلا كلام رقم واحد» وفصل بلا كلام رقم اثنين» تتحرك ولا تتكلم.

[الإنسان فى حالة توعك وعدم إرتياح مع جسده الذى لا يستطيع أن يطيعه طاعة كاملة، بل هو عبء ثقيل يضايقه ويربكه (...) كأنما الآلة البشرية غير منضبطة، كأنما هناك خطأ فى عملية التوصيل (١٢).

وهكذا فبدلا من الإنسان المستقل الإرادة، نجد الحافز أو المثير الآلى: كرنين الجرس الذى يوقظ (وينى) فتدرك المطلوب منها وتبدأ يومها الجديد (١٣).

وفى مسرحية «ملهاة» يقوم بمهمة المثير الكشاف الضوئى الذى يسلط على وجوه الشخوص، فينتزع منها الكلام انتزاعا (١٤).

وفى فصل «بلا كلام رقم واحد» يقوم بهذا الدور الصفارة التى تثير حركات الشخص وتمليها، كما أنها توقف مسار التفكير الذى يستغرق فيه منبهةً إياه لما طرأ من جديد على الموقف.

وفى «فصل بلا كلام رقم اثنين» يقوم المهماز بدور المثير والمنظم للحركة، فما على الشخص إلا أن ينفذ سلسلة من الحركات الآلية.

إن الغاية من وراء الحركة ومن وراء الكلام ليس لها معنى فى مسرح (بيكيت) وليس لها مكان. فالحركة والكلمة لا تمثلان عناصر «فعل» وإنما تعبران عند غياب الفعل. كما أن الزمن الذى يستغرقه عرض المسرحية زمن محايد لا يتقدم، فى أثنائه لا يحدث شىء تقريبا، إلا بمقدار ما يبرز وجود الشخوص فوق المنصة.

[إذن الحركة والكلمة ليس لهما وظيفة إيجابية بنائية. فالشخص الذى يؤديهما فى طريقه إلى الدمار والفناء. وهذا الدمار الواقع هو ما يسم جميع مسرحيات بيكيت (١٥).

وهكذا فإن إنسان (بيكيت) أو حثالته. على الرغم من الوعود والنوايا، لا يتجاوز حدود «مشروع عمل» ونادرا ما ينتقل إلى مرحلة العمل أو الحركة. ويرجع هذا الموقف إلى سببين:

[الأول هو أن الشخص يكتشف، أن العمل لا يؤدى إلى ما يرجى منه. فتحديد هدف هو مخاطرة بالفشل. ومن ناحية أخرى، فإن العمل يضع المتحدث فى موقف معين، واضح، عليه أن يواجهه،

ويكفى أن ينفذ عملا ليجد نفسه منساقا إلى «حركانية» لا هدف لها [١٦].

وعلى هذا الأساس يمكن أن نقسم شخوص (بيكيت) إلى طائفتين: الأولى تضم الشخوص التى تحاول أن تتصرف (وات) و(مولو) و(موران) و(ميرسييه) و(كامييه) وهى شخوص روائية) ثم الشخوص التى يئست فكفت عن الحركة.

ولما كانت كل محاولة تبوء بالفشل. فقد آثرت الشخوص الخمود والجمود على الحركة. الخمود الذى يختم كل محاولة للحركة ويلوذ به الشخص بمجرد أن يدرك عقم المجهود. فهذا بطل «فصل بلا كلام رقم واحد» يكف عن الحركة ولا يستجيب للمثيرات التى تأكد من عدم جدواها، ففضل أن يخرج من دائرة الحركات المغلقة ولا يتحرك.

هذا الجمود لا شك أنه يفضى إلى الموت، فهو نوع من «الاستقالة من الحياة» عزوف عما يميز الحياة البشرية من نشاط، ولكنه بالنسبة للشخوص يحقق لها فرصة للراحة الكبرى، أمنية السيدة (رونى) :

[السيدة رونى - (...) آه، أتمدد على الأرض كروث الحيوان ولا أتحرك أبدًا] [١٧].

وهكذا تؤثر الشخوص العزوف عن أى حركة والإمساك عن أى فعل حتى ولو كانت حياتها معلقة به. ومن ثم تسير الحركة عند (بيكيت) فى طريق التناقص والانقراض حتى تصل إلى الإلغاء الكامل، بدءًا من «يا لها من أيام سعيدة» وحتى الأعمال الشفوية المحض : «ملهاة» «كاسكاندو» «كلمات وموسيقى»، فى حين تبقى الحركة فقط فى «الذهاب والإياب» و«فصل بلا كلام رقم واحد» و«فصل بلا كلام رقم اثنين».

والجمود لا ينفصل عن الصمت، لذلك فإن الحلقة القادمة سوف تنصب على زوال الوجه الثانى من النشاط البشرى، ألا وهو الكلام.

الهوامش

1- JAQUART E., Le Théâtre de dlérision, Gallimard 1974.
2- FOUCER M., Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett, Bizet, Paris, 1970.
3- Fin de partie., p. 144.
4- En attendant Godot, p. 100.
5- Ibid., p. 128.
6- Fin de partie., p. 147.
7- JAQUART E., op. cit.
8- En attendant Godot., p. 108.
9- Oh les beaux Jours, p. 51.
10- FOUCRE M., op. cit.
11- Tous ceux qui tombent, p. 10.
12- FOUCRE., op. cit.
13- Oh les beaux jours, p.11.
14- Comédie et actes divers, p. 10.
15- FOUCRE M., op. cit.
16- DUROZOI G., Présence léttéraire, Bordas, 1972.
17- Tous ceux qui tombent, p. 12.

الفصل الثامن

من اللغط إلى الصمت



[أنتم لا تشعرون بالرضى والإرتياح إلا إذا كان ثمة فاصل واضح بين الشكل وبين المضمون حتى تتمكنوا من إدراك المضمون.

هذا ما جاء على لسان (بيكيت) فى ختام الدراسة النقدية التى كتبها بعنوان «دانتى وبرونو» و«فيكو وجويس». ومن الواضح أنه يعارض الفصل أو التفريق بين الشكل أو الوسيلة الفنية أو بمعنى أوضح اللغة من ناحية، وبين المضمون من ناحية أخرى.

وبذلك يكون رأى (بيكيت) موافقا لما جرى عليه النقد المعاصر من أن الشكل هو الذى يحدد المضمون [1].

وإذا عدنا إلى عالم (بيكيت) وبوجه خاص إلى إنسان (بيكيت) الذى صاحبناه فى حلقات الجحيم السابقة، الإنسان الذى فقد كل شىء: الوطن والأسرة والعمل وحتى الإهتمامات، فماذا بقى له أو منه؟ الصعلوك المتشرد الذى ليس له ماض ولا مستقبل ونسى حتى اسمه، ماذا بقى منه؟ بقى منه كلام وأنين ونظرات:

[كلام مشتت، مهلهل، دليل أخير على وجود كائن حى، شخص ما يتكلم (...) كلمات (...) هى الخَرَف الأخير الذى يسبق الصمت، نهجان، لهثان، دموع، نجوى النفس يطلقها الغم والكرب (٢).

إن حثالة الرجل أو المرأة التى تبقت من إنسان (بيكيت) لا تنفك تجتر مناجاتها لنفسها. هذا الكائن، وقد تحصن بجسده وفى المساحة التى تفصل الإنسان عن الحيوان، هذا الكائن الذى أقعده الشلل وحبسه العمى والصمم، هذا الكائن المشوه الممسوخ، أقول هذا الكائن مسلوب الحركة، الذى لو تحرك تحرك حبوا أو زحفًا أو حتى دحرجة، هذا الكائن، الزمان والمكان ليس لهما معنى بالنسبة له.

هذا الصوت الذى يغطى على ضوضاء العالم. الذى لا ينفك يعلن مقاومته ومعارضته للعذاب البشرى. هذا الصوت ما أن يشرع فى الكلام حتى يتفجر منه شلال من الكلمات. المهم إذن هو الكلام، الكلام بأى ثمن، يقول أى شىء، ما دامت الكلمات كلها تتساوى وتعنى شيئا واحدا، ولا تفتأ تطلب العون: «تلك حياتى وبذلك أحيا». ذلك ما يعلنه البطل فى مسرحية كاسكاندو (٣) ومثله يقول (اللامسمى) فى الرواية التى تحمل اسمه: «أنا مصاغ من الكلمات، كل شىء يرجع إلى الكلمات» (٤)- وهذا (وات) بطل رواية ثالثة يؤكد ما ذهب إليه زميلاه: «أنا لا أكف عن الكلام، إذن فربما أنا موجود» (٥). وبالمثل الصوت الذى يتردد فى ثنايا «كيف يكون»، عليه دائما

أن يتكلم. فينبغى أن يستأنف الحديث إلى مالا نهاية: «ماذا يمكن أن أصنع غير ذلك بوجهى إلا أن أتكلم وأبكى»؟ (٦).

والكلام عند (بيكيت) نوعان: فمن بين شخوصه من يتكلمون ليس لإعلان الحقيقة أو لقول الحق، وإنما لإخفاء الحقيقة وطمس الحق، بهدف التهوين من قسوة الحياة. مثال ذلك (هنرى) فى «الرماد»، فالكلمات بالنسبة له بلسم مريح:

[يحدث نفسه حتى يقضى على جلبة المحيط، حتى لا يسمع الأصوات الأخرى التى تبعث القلق وتثير الحيرة (٧).

الكلام، بالنسبة لشخوص بيكيت (وات) و(لاكى) و(استراغون) و(فلاديمير) يحول دون التفكير الذى يتعب ويقلق. فكل منهم يشيد لنفسه صرحا من الكلام ينتقل فيه على هواه، حقيقة إتفاقية كاذبة تحل محل الحقيقة، الحقيقة. إن لغو (ڤلاديمير) يحميه من الخوض «فى ليل الأعماق الكبرى» (٨) والإنسان عند (بيكيت) لا يستطيع أن يستغنى عن الكلام، ما دام الكلام هو الذى يضفى على الأشياء كيانها وترابطها. ما دامت الكلمة هى كل ما تبقى لكل شخص دليلا على وجوده. ومن ثم كانت الضرورة الملحة للكلام. للمزيد من الكلام. إن (اللامسمى) يعلن هذه الحقيقة ويبررها: «أتكلم وأتكلم حتى يَجِدنى الكلام» (٩) ذلك هو الواجب الذى تكرس له الشخوص حياتها.

أما اللغة الثانية التى تستعملها شخوص بيكيت أو الفئة الأخرى من هذه الشخوص، فإنها اللغة التى، بدلا من أن تحمى الشخص وتحصنّه، فهى تعريه وتجرده. وهذه اللغة تقوم على أنقاض اللغة الأولى وعلى معارضتها. إنها لغة متفجرة تجادل وتناقش حتى نفسها، بل إنها تنكر كل ما تؤكده، وهى تعتمد على الاستجواب والسؤال، وتكثر من الصمت:

[لغة غريبة فى الواقع، لا ندرى من الذى يتحدثها ومن الذى يستمع إليها، بل ولا حتى ماذا تعنى، لغة الشك، التوكيد فيها والنفى يتوازيان ويتماثلان فى العدم والفناء (١٠).

إنها لغة (مولوا) و(مالون) و(اللامسمى) و(كيف يكون)، يكفى أن نفتح أى كتاب من تأليف (بيكيت) دون إختيار، كل جملة تولد جملة أخرى مشابهة، وكل صفحة تليها صفحة مماثلة. لا شىء يقطع حبل المناجاة الذاتية. إن ما يميز الرواية عند (بيكيت) ليس الموضوع أو القصة وإنما «نسيج الجملة».

[لا يعنى ما يقول (مولوا)، المهم أن يتكلم. إن (بيكيت) يتكلم من كتاب إلى كتاب، أو بمعنى أصح يعلن أنه سيتكلم (...) دون توقف، دون علامات ترقيم. صفحات وصفحات: الكاتب لا يدرى ماذا سيقول ولا يعرف ماذا سيقول له الصوت. لا يعرف إلا شيئا واحدًا، هو أنه ينبغى أن يواصل ويستمر (١١).

يواصل ويستمر؟ أجل، يستمر فى المشى، فى التقدم، ولكن دون أن يصل، يستمر فى الهبوط ولكن دون أن يهوى تماما. يستمر فى العذاب. أى فى الحياة. فى الحياة فى جحيم (بيكيت) حيث الشخوص تحتضر دون أن تقرر الموت نهائيا:

[الأطراف كلها قد بترت، ولكن الكلام مستمر. الكلام يبعث الحياة فى الأطراف فى الوقت الذى تعتقد فيه أنها تختفى. الكلام وحده يقاوم الفناء (١٢).

إن الشخوص بصفة عامة تتكلم لتشعر بكيانها، بوجودها، والمتكلم يحاول ألا يتكلم وحده ولكنه يفضل دائما أن يكون هناك شاهد على ما يقول. من يبادله الحديث. فالمناجاة تنتظر دائما إجابة أو تجاوبا. ذلك أن حديث الإنسان بمفرده، لنفسه، لا يكفى ضمانا للوجود. إن المتحدث لا يجد الهدوء والراحة إلا فى الحوار. فالحصول على إجابة شفوية أو حتى حركية أو إيمائية من الطرف الآخر مسألة حياة أو موت، حتى ولو كان التجاوب يأتى فى صورة قاسية، فى شكل عذاب أو تعذيب. المهم أن تكون ثمة علاقة مع الآخر.

وإذا كانت بعض شخوص بيكيت تلزم الصمت. فإنها تكتب، أجل، تكتب على شاكلة (بيكيت) نفسه. فبالرغم من حالاتهما الصحية المتردية فإن (مولوا) و(موران) يكتبان، و(مالون) أيضا يكتب فى النهاية. وكذلك (اللامسمى) مع أنه لا يستطيع أن يرفع يده.

إذا كان (صمويل بيكيت) يهاجم الأدب، فهو بحاجة إلى الكتابة (...) فلا وجود للإنسان فى العالم دون وجود الكاتب الذى يجلس فى مكتبه [١٣].

ولكن (بيكيت) يحمل على الكتابة التقليدية، على البلاغة والصور البيانية العتيقة، ومن ثم كان إعتناقه للغة الفرنسية حتى يتخلص من أساليب الكتابة فى اللغة الأم. وإذا كان (بيكيت) يستعمل الأساليب البلاغية، وإذا كانت هذه الأساليب ترد على لسان شخوصه وفى ثنايا النصوص، فهو يفعل ذلك للسخرية من هذه الأساليب والزراية بها، حينما يركز على التعارض الصارخ بين المضمون المبتذل وبين الشكل أو الأسلوب الراقى المبالغ فيه.

إن هذا الوجه المأساوى من اللغة، العصر الحديث هو الذى أضفاه عليها: لغة وسائل الإعلام الضخمة أو المضخمة. المحشوة بالمعانى، المعانى الدعائية، هذه اللغة فقدت وظيفتها بإعتبارها وسيلة اتصال، لكى يصبح لها استقلاليتها وشخصيتها الوحشية الشرسة النهمة. كلام يأتينا من كل حدب وصوب، ليل نهار، بكل اللغات. وفى كل الإتجاهات. يكفى أن يدير الإنسان مفتاحا ليلتقط هذه الجلبة وهذا الصخب. كلام بصوت مرتفع وبإلحاح ولجوج، لدرجة أنه إذا حاولت أن تتكلم بدورك فإنك لا تدرى إذا كنت أنت الذى يتكلم أم أن آلة الكلام هى التى تعرض بضاعتها من خلالك.

إننا مع (بيكيت) نشهد سقوط اللغة إلى درك التفاهة والبطلان(١٤).
إن (وينى) فى «يا لها من أيام سعيدة» تهدىء نفسها وتريح أعصابها بالكلام. غير أن هذه الراحة تزيد من تدهورها وتعجل بانهيارها. فكلما تحدثت غاصت فى الأرض التى تبتلعها. إن محاولتها «قضاء يومها» بالاعتماد على كلام صيغ من التفاهات والعبارات المقتبسة، ينتزعها من العدم، ولكنه يدفعها إليه فى الوقت ذاته.

[الكلمات تتخلى عنك، هناك لحظات حتى الكلمات فيها تتخلى عنك (١٥).

تلك هى فجيعة اللغة التى يتحدث عنها الناقد (دوميناش) فى كتابة القيم : عودة الفاجع.

[الكلمات التى تعتبر الركائز الوحيدة الثابتة، تتبدد بمجرد النطق بها، واللغة التى تؤكد أننا ما زلنا لم نمت تماما ما دمنا نتكلم ونسمع، هى نفسها التى تبخّرنا وتخنقنا، التى تقتلنا (١٦).

إن مؤلفات (بيكيت) تكشف عن نفسها بنفسها وتزدرى أى رأى يريد أن يجعل منها شيئا آخر غير مذبحة غريبة للكلمات. شيئا آخر غير انهيار الإتصالية. فهذا (موران) أحد شخوصه يؤكد هذه الحقيقة: «أعتقد أن أية لغة ما هى إلا ابتعادعن اللغة. إن اللغة مع (بيكيت) تنهار بقدر ما تتكون أو فى الوقت الذى تتشكل فيه.

[إذا كانت الكلمة هى الوجه الآخر للإنسان، والإنسان هو الوجه الآخر للكلمة، استطعنا أن ندرك ما يمكن أن يحدث فى مؤلف من المؤلفات تعرضت اللغة فيه إلى التحلل والتهلهل، بحيث لم تعد الكلمة تؤدى أى معنى. حينئذ تكف اللغة عند (بيكيت) عن القيام بدور وسيلة التمثيل أو الإتصال، لتميل إلى الهمهمة ومن الهمهمة إلى الصمت(١٧).

إذن لقد ثبت بطلان اللغة فى جميع المجالات: فى الكشف عن العالم، فى الإحتكاك بالآخرين، وحتى فى محاولة مواصلة الأنا، كل ما يمكن أن تقوله الشخوص يمكن أن يؤول إلى الفشل، إلى (ما عسى أن يفيد؟) ما عسى أن يفيد الكلام إذا كانت الكلمة وسيلة خادعة، محاولة وهمية للهو؟؟ وسيلة وهمية للإتصال؟ لذلك صار مضمون الكلمة يقل أهمية بمرور الوقت.

وما أن أدركت الشخوص عقم الكلمة، حتى عزفت عن استعمال هذه الوسيلة ولاذت بالصمت. فالصمت أصبح غاية كل ثرثرة. وفى الكثير من الأحيان تحل الحركة محل الكلام، فهذا «فصل بلا كلام رقم واحد» مسرحية صامتة. الحركة فيها أبلغ من كل كلام، ومسرحية «قل يا جو» تبدأ بسلسلة من الحركات تؤدّى فى الصمت حيث يتولى صوت امرأة الكلام بالنيابة عن الشخص. وفى «الشريط الأخير» لا يتحدث (كراب) وإنما يستمع إلى صوته

المسجل قبل ثلاثين عاما. و«فصل بلا كلام رقم اثنين» يجرى فى صمت تام.

لقد أصبحت الشخوص تتوق إلى الصمت المطلق، تلك المرحلة المثلى، وكل ما عداها زائد ولغو، وإذا كان (هام) فى «نهاية اللعبة» يقاوم الصمت طيلة حياته بابتلاء (كلاف) وحكاية القصص، فإنه يدرك تماما أن الصمت هو الذى سيحقق له رغبته الحقيقية: «تمام نهاية اللعبة».

[لو أتمكن من السكوت، واهدأ. لانتهى الأمر بالنسبة للصوت والحركة [١٨].

ولكن لزوم الصمت عسير على الشخوص. فالأمر لا يخلو من كلمة هنا وكلمة من هناك

فالشخص يستمر فى التحدث إلى نفسه بأنه يموت (...) إنه لا يستطيع أن يقتل الصوت[١٩]

وتحلم الشخوص بالذهاب إلى شاطىء البحر لتجد الهدوء وتتمتع بالطمأنينة والراحة. وهذا ما يفعله (مولوا) و(هام) و(كراب) و(هنرى) بالذات فى مسرحية «الرماد»:

[فى الأعماق، هدوء كهدوء القبر، ولا ذرة واحدة من الضوضاء، طيلة النهار، طيلة الليل، لا ذرة من الضوضاء[٢٠].

ولكن الصمت فى المسرح صعب التحقيق، حتى ولو كانت المادة هى العدم والفناء، فالتعبير عن الفناء يعتبر كلاما. إن (بيكيت) يعلن فى كل ما يكتب أن :

[الإنسان مات، ولا شىء ولا أحد، حتى اللغة - يمكن أن تنقذه من هذا المصير [٢١]. وعالم (بيكيت) أو بمعنى أصح جحيمه، لا يخص إنسانًا بعينه. إنه يخص الإنسان المطلق:

(فى مواجهة السر المزدوج، سر المولد والموت، متنقلا مباشرة وعلى وجه السرعة، من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية، دون فرصة إلا ما يسمح به التلفظ خلال مرحلة الانتقال (المطهر) ببضع كلمات، لا يختلف معناها فى قليل ولا كثير، عن صراخ الوليد وحشرجة الميت [٢٢].

الهوامش

1- RICARDAN J., Problèmes du Nouveau roman, 1973.
2- ONIMUS J., Samuel Beckett, Desclée de Brouwer.
3- Comédie et actes divers, p. 52.
4- L'Innommable, p. 98.
5- Watt, p. 18.
6- Comment e'est, p. 25.
7- ONIMUS J., op. cit.
8- En attendant Godot, p. 135.
9- L'Innommable, p. 19.
10- ONIMUS J., op. cit.
11- BOISDEFFRE P., Samuel Beckett ou la parlerie de la mort, Les ecrivains de minuit, Plon, 1973.
12- Id. Ibid.
13- MAURIAC C., Samuel Beckett, lálittérature contemporaine, Albin Michel, 1968.
14- DOMENACHE J. M., Le retour du tragique, du Seuil, 1967.

15- Oh les beaux jours, p. 32.
16- DOMENACHE J., N., op. cit.
17- BERNAL O., Langage et fiction dans le roman de Beckett, coll. Chemin, Gallimard, 1967.
18- Fin de Partie, p. 201.
19- FOUCRE M., Le geste et la parole dans le théâtre de Beckett, Nizet, Paris, 1970.
20- La Dermière bande suivi de Cendres, p. 162.
21- BOISDEFFRE. P., op . cit.
22- DUROZOI G., op. cit.

الفصل التاسع

الفناء (الموت ـ الخواء ـ العدم)

الفنــــاء

(المــوت - الخــواء - العــدم)

فى وسط الجحيم، فى حلقته التاسعة والأخيرة، ينتظرنا الفناء يتقدمه غالبا الموت الذى يشكل الطليعة بالنسبة له.

وقد سبق أن عرضنا فى الفصلين السابقين الصمت والجمود اللذين يمثلان بوابتى الموت أو مصراعيه.

وموضوع العدم، أو الموت يتردد فى أعمال (بيكيت) كاللازمة الموسيقية. ولعل الأدب أو فن الكتابة يمثل بالنسبة لكاتبنا آخر وسيلة فى متناول الإنسان (بيكيت) لمقاومة الموت، وهو فى ذلك يفعل ما فعل (جويا) المصور الشهير حينما عكف على تصوير الوحوش والمخلوقات القبيحة لكى يطردها من اللاوّعى حيث كانت تؤرقه وتقلق راحته. وبالمثل فعل (يونسكو) حينما صور الموت فى مسرحياته، بل وخصص له مسرحيتين كاملتين (الملك يموت وألعاب الموت) بغية التحرر من فكرة الموت التى كانت تسيطر عليه ليل نهار.

والموت فى أعمال (بيكيت) قائم مستقر كأنه فى عقر داره، أشبه بالغراب فى أعمال (آلان بو) فبيكيت، على النقيض من الكتاب والفنانين الذين يحاولون تجميل الواقع. يسلب الحياة عامدا متعمدًا كل ما يخفف من عبئها على الناس ويجعلها سائغةمقبولة.

[بعد أن ينزع عنها المواد أو الملطفات الوهمية التى تجعلها مستساغة، يبقى منها المادة الخام البكر التى تستحثّ وتحض على فكرة الموت اللحوح اللجوج (١).

إن أعمال (بيكيت) تقع على مشارف الفناء. فمعظم هذه المؤلفات تجرى أحداثها فيما يشبه المطهر. وكلها عبارة عن وصف لحالة احتضار أو أكثر. وعبر الإحتضار، تكشف الحياة عن طبيعتها، وهى إنتظار الفناء. فمنذ أن يلفظ المولد الإنسان إلى الحياة، ينبغى أن نتوقع موته إن عاجلا أو آجلا. فالطفل ما هو إلا جثة فى مرحلة الإعداد، كالطفلة التى يتحدث عنها السيد (رونى) فى مسرحية «كل الذين يسقطون» ومعجزتها الوحيدة التى تتمتع بها هى معجزة الموت(٢).

ومن ثم كان حنّق (بيكيت) على كل ما «يشع بالحياة» كالأطفال والربيع الذى يطلق عليه «التجديد الأشهر» (٣) إن البطل فى قصة «المطرود» يصرح، وهو فى ذلك يتحدث بلسان الكاتب، قائلا: «إننى أبغض الأطفال» (٤) وهام فى «نهاية اللعبة» و (وينى) فى «يا لها من

أيام سعيدة» يشحبان ذهولا من فكرة رؤية طفل أو إنجاب طفل. فمولد الطفل ما هو إلا إمتداد للحياة، للعذاب. فى حين أن الموت، الطمس، هو الخلاص منها، وهو الذى قد يحقق العودة إلى حالة اللاوعى التى تتميز بها مرحلة ما قبل المولد. والموت صعب المنال. والكلمات نفسها لا تستطيع له وصفا، لأنه حينما يقبل لا تكون هناك كلمات ممكنه، فطالما أن الكلام يسعى إليه، فهذا دليل على أنه لم يقع عين اليقين.

[من النادر عند (بيكيت) أن تبلغ الشخوص مرحلة الصمت الكامل. فكلما اقتربوا منها تدافعت الكلمات لملئه وطمسه. ليس هناك كلام يكفى لوصف الفناء. والحقيقة أننا لا يمكن أن نفرّ من الكلمات. فكيف السبيل إلى بلوغ ما بعد الكلمات إلا عن طريق الكلمات؟ إذن لابد من استعمال اللغة للقضاء على اللغة (٥).

والفناء يلوح للشخوص فى الأفق بوصفه شفاء من كل داء. وراحة من كل عذاب، ولكن الشخوص الساذجة، قليلة الخبرة والتجربة، تتشبث بالخلاص وتريد الاستمرار فى الحياة بالرغم من كل شىء. وهى لا تفقد الأمل فى حياة أفضل أو فى وصول «جودو» بأى شكل من الأشكال (٦).

أما فى مسرحية «نهاية اللعبة» فإن (هام) يمثل مرحلة متطورة من شخوص (بيكيت) فهو لا يتعلل بالأمل ولا يتوقع حدوث معجزة.

وإذا كان فى البداية قد أدرك أنه ليس هناك شخص آخر يعيش معه ويخدمه إلا (كلاف)، وإذا كان (كلاف) قد أدرك أنه ليس هناك مكان آخر يعيش فيه إلا عند (هام)، فإن الوضع يبدو لنا مثيرا للكرب وحسب، ولكن حينما يزداد الوضع سوءًا ونكتشف أنه لم يعد هناك عجل للدراجات ولا حساء ولا أقراص بل ولا طبيعة، فإن الوضع يصبح مثيرا للرعب وأدعى للفزع. إن كل شىء يسير فى طريقه إلى الفناء.

ومن ناحية أخرى، يتحدث (هام) عن «لحظات ممحوّة» وحينما يكرر مرارا أن:

(ثمة شىء يتقدم، يتقدم. شىء ما يتابع مسيرته، فإن ذلك دليل على أن (هام) نفسه أصبح يشعر بحلول فنائه.

تقدم آخر نحو الفناء نلاحظه فى مجموعة «الأقاصيص»، حيث الجسد لا ينفك يضعف ويخور، ومن ثم كان السعى الحثيث إلى الراحة الأكيدة، راحة الصمت والسكون التى تعنى الإلغاء الكامل لكل حدث. وإذا كانت قصة «المطرود» تعتبر بداية السعى إلى السكون والفناء، فإن قصة «المهدىء» تذهب إلى أبعد من ذلك:

[حتى نجوم السماء لم تعد تظهر لترشد الشخص إلى طريقه. الفناء وحده غاية الانتظار (٧).

إن مفاهيم الصمت والسكون والفناء يعالجها (بيكيت) بشكل موسع فى رواياته، فهذا (مورفى) فى الرواية التى تحمل اسمه،

شغله الشاغل هو «النجاة بعقله». وهذا يعنى الفرار من جسمه، إما بتخديره عن طريق حركة الكرسى الهزاز الذى لا يفارقه، وإما عن طريق الإنبطاح أرضا، تلك الرغبة الملحة للعودة إلى الأرض فى وضع التمدد، ذلك الوضع الذى يشاركه فيه فيما بعد أبطال الروايات التالية. إن (مورفى) لا يتوق إلا إلى الظلمات وينكر النور ويرفضه. لذلك سيصير فى النهاية بعد انتحاره حفنة من الرماد أو التراب تعود إلى الأرض.

وقبل أن نكمل تحليلنا لموضوع الموت والفناء فى روايات بيكيت الثلاثة (مورفى ومالون يموت ومولوا) نقف قليلا عند ملاحظة هامة تتعلق بأسماء هذه الروايات وأسماء أبطالها. فكل رواية من هذه الرويات تبدأ بحرف (M) وكذلك أبطالها. هذا الحرف سنجده شائعا أيضا فى أسماء الأعلام التى تحفل بها هذه الروايات (ماكمان وموران وماهود وميرسييه) وبالمثل يطالعنا هذا الحرف بداية للكلمات التى تؤلف المستشفى الذى عمل فيه (مورفى) (M.M.M.M).

بالإضافة إلى أن بقية أسماء الأعلام فى أعمال بيكيت نجدها تبدأ بالحرف (M) نفسه ولكن مقلوبا أى حرف (W) (Willie, Winnie, Watt)

وعلى الرغم من التفسيرات العديدة لهذه الظاهرة، إلا أن الذى يهمنا ونؤكده أن هذه الأسماء جميعا تبدأ بالحرف الأول من كلمة الموت فى اللغة الفرنسية (Mort) (وأيضا فى العربية بالمصادفة)

ومن أهم التفسيرات لهذه العلاقة أن شخوص بيكيت «كائنات بلا حياة فعلية، مقضى عليها»(٨).

نستأنف بعد ذلك الحديث عن روايات (بيكيت) الثلاث. فبعد «مورفى» يأتى دور «مولوا». بطل هذه الرواية اسمه (مولوا) أيضا وأهم ما يلفت الأنظار فى شخصيته أن موقفه دائما سلبى، كما أنه عسير الحركة لا هدف ولا غاية محددة توجهه. فهو ينطلق على غير هدى. وكل خطوة يخطوها تمحو سابقتها. باختصار.

[كلما بحث عن مخرج، وجد نفسه أمام نفسه مضطرا لأن يغوص ويضل فى أعماق ذاته، مغامرة ضحلة لا تقود إلى أى مكان(٩).

أما رواية «مالون يموت». فإننا نقرأ فى مستهلها تفسيرا للعنوان: أخيرا لن ألبث أن أموت تماما كل ما بقى أمام الشخص هو أن يشغل الوقت بالكلام الذى يمكن وحده أن يجنب التردى فى الفناء «ذلك، ذلك لا شىء بالمرة» تلك هى العبارة التى تختم الكتاب وتختم حياة البطل الذى يعتبر نموذجا لشخوص بيكيت.

وأمّا فى «اللامسمى»، فالمتحدث أو البطل سوف يظل يتحدث وكل حديث لا يفضى إلا إلى الفناء، فالكلام لا يحرز أى تقدم. إن المتحدث لا يفتأ ماثلا فى مكانه بين الوجود والعدم. بين الكلمة

والصمت (١٠).

[إن المتحدث ينكر نفسه وهو يعرضها. يلغى نفسه فى الوقت الذى يحاول فيه البحث عن نفسه وتحديد هويته (...) إن الكائن («اللامسمى») الذى يتحدث يطلعنا كأنه شىء ما يتحلل ويتهلهل. إنه متهيىء ليدخل فى حالة هى حالة اللاحياة (١١).

فى «كل الذين يسقطون» ما أن تقترب السيدة (رونى) من شىء أو تمس شيئا إلا تعطل أو فسد. فما أن اقتربت من الحمار حتى حرن ورفض المسير، وما أن نظرت إلى الدراجة حتى انفجر إطارها. كذلك السيارة لم تنطلق بمجرد أن جلست فيها السيدة (رونى). إن كل شىء فى الطبيعة تمر عليه السيدة (رونى) وزوجها لا يلبث أن يدخل فى مرحلة الفناء، حتى أوراق الأشجار تجف، وحتى الشمس تختفى وراء السحاب. وسرعان ما تصيب هذه اللعنة الشخصين وتعمهما ظاهرة الفناء، فكلما تقدما ثقلت خطواتهما وأنهكهما المسير فتوقفا.

[وحدهما تحت الأمطار والرياح، وقفة أخرى تسبق استئناف المسيرة الثقيلة دائما والمتجهة أيضا نحو العدم (١٢).

وفى «الشريط الأخير» يستعين (كراب) لاسترجاع ماضيه ولملمة هويته، بالمسجل الصوتى. فذاكرته لا تسعفه من فرط ما أصابها من

ضعف. إن مأساة (كراب)، أو الإنسان. تتجلى فى أنه يذوب ويتحلل فى الوقت الذى يظن فيه أنه يبنى نفسه وحياته. وهو فى ذلك:

[أشبه بمن يقبض بيده على الماء (١٣)

وهذا البطل فى «فصل بلا كلام رقم واحد» توجهه الصفارة للحركة والنشاط ولكنه نشاط عقيم. فيعزف عن الحركة ويقرر الانتحار. وبذلك يضيف إلى الصمت (المسرحية صامتة) السكون والجمود الذى يعتبر الوسيلة الوحيدة للانتصار على غوايات الحياة وإغراءات الوجود. فينطوى على نفسه ويضطجع على جنبه متقوقعا فى وضع الجنين فى بطن أمه، أى وضع الفناء أو العدم قبل المولد.

وفى «فصل بلا كلام رقم اثنين» جميع حركات الشخصين تدور بين عدمين أو فناءين: الخروج من الخرجين والعودة إليهما:

(إن الإيقاع اللامعقول ليس ما يميز نشاط يوم واحد، وإنما هو إيقاع الحياة بأسرها، إذ أن الخرج يرمز إلى البطن والقبر فى الوقت ذاته، كما يرمز أيضا إلى النعاس (١٤).

وهذه (وينى) فى «يا لها من أيام سعيدة» أكثر رضوخا وخضوعا لما قضى به عليها من فناء بطىء يبتلعها شيئا فشيئا. وهى من فرط اليأس صارت راضية بهذا المصير الذى إقتنعت أنه لا مفر لها منه. ومع مرور الوقت تضيق عليها حلقة الفناء والعدم فتغوص تحت

الأرض، حتى لم يبق منها إلا رأس يتكلم. وحتى الكلام. تدرك تماما أنه سيسلب منها عما قريب؛ فكل محاولة لتجنب العدم هباء منثور:

[جنون، إنتفاضة عقيمة ضد غزو الفناء الكاسح [١٥].

أما (هنرى) فى مسرحية «الرماد». فهو لا يحيا إلا على ذكرياته التى يجترها فى حين أنها تنطفئ رويدا رويدا. فالأصوات التى نسمعها حوله ليست حقيقية. وإنما هو الذى يستحضرها. وكذلك الضوضاء هو الذى يتخيلها. إنه يتحدث مع أبيه الميت ومع زوجته وأولاده فى العالم الآخر. وهو فى ذلك يتخذ وضع الجنين فى رحم أمه. الوضع المفضل لدى شخوص (بيكيت) لتذوب فى الفناء.

إن بيكيت، من خلال هذه الشخوص البائسة المعذبة، يدعونا إلى أن نفتح عيوننا على حقيقة هامة أزلية أبدية. وهى أن الموت والفناء هما نهاية كل مطاف. الخاتمة المحتومة لكل مظهر إنسانى أو ظاهرة بشرية، سواء فى ذلك الشخوص التى تحاول قهر الزمن بالحب مثل (ناغ) و(نيل) فى «نهاية اللعبة» أم أولئك الذين تربط بينهم علائق أقل نبلا وسموا من أمثال (هام) و(كلاف) و(بوتسو) و(لاكى).

[الكائن البشرى مقيد فى عالم يكتسحه ويطغى عليه طغيان الموج فى البحر [١٦].

وفى عنفوان سخطه على الحياة والوجود، يحنق (بيكيت) على

من أتيا به إلى هذه الدنيا ويشيعهما باللعنات إلى الجحيم، جحيم الآخرة (١٧).

وهو يشعر بالبغض نحو (بروميثيوس) الذى تحكى الأسطورة أنه سلب النار من السماء وأهداها للبشر عونا لهم على الحياة. وهو يبغض الصباح حيث يفيق الناس من نومهم بنشاط متجدد وإقبال على الحياة، أى بأوهام باطلة. كذلك فهو يحمل على الحضارة الإنسانية بكل ما قدمت من تقدم هو فى إعتقاده غش وخداع: الأدب والذوق السليم وإحترام الإنسان للإنسان والعمل والصحة، ومن ثم كان للانتحار مكانة هامة فى عالم (بيكيت) فهذا (مورفى) يوصى بحرق جثته، وهذا (هام) يحلم بأن يحمله البحر فى موجة مد وجذر. وبالمثل بطل قصة «النهاية» والفتاة فى« قل يا جو». كذلك (إستراغون) أحد شخوص فى إنتظار غودو، يبحث عن حبل لكى ينتحر . ومثله بطل «فصل بلا كلام رقم واحد»، ولكنهما لا يوفقان:

[إن الشخوص تنتظر الموت بإعتباره فضلا ومنّة لأنه نوع من الانتقام من الحياة. وتحد للطبيعة. فبفضل الموت يصبح الإنسان اليائس فى حصن ضد غوائل الدهر، ويفر إلى الفناء (...) إنه (الموت) يهيىء للضمائر المعذبة الفرصة السانحة للراحة والصمت(١٨).

إن (بيكيت) يذهب إلى أبعد ما يكون فى إرسال شخوصه وتجوالها فى أعماق أعماقها، غوص فى الجحيم لا ينتهى ولا يصل إلى غاية لأن «الغواص» كلما غاص وجد مناطق أخرى سردابية.

فهو دائم البحث عن الحقيقة الأساسية التى تبقى من الإنسان حينما يزول عنه كل ما هو عرض زائل.

[إنه من خلال تردّيه فى خواء الوجود الأساسى، قد يصادف الروح التى يأمل أن يجدها. لكنه لا يجد لها أثرا، فهو لا يعرف منها وعنها سوى الحنين الدفين (١٩).

وفى نهاية بحثه، فى نهاية رحلته لا يصادف إلا الفناء. ذلك هو المصير المظلم الذى ينتظر هذه الشخوص الغريبة التى تسكن عالما يضيق بها وتضيق به، وتركب طوفانا لا يذر من العالمين ديارًا.

[الحب بالنسبة لهم ليس سوى علاقة ذميمة، والقرابة مهزلة والصداقة نوع من العبودية (...) والحياة نفسها ليست سوى نكتة فاجعة، أشبه بالمرض المخجل، أو الحمى المزمنة التى تستمر حتى بعد أن تأكل الأخضر واليابس (...) كوكب مهجور فوقه كائنات تحتضر (...) فهى سينتهى الموت بلفظها من هذه الأجساد التى هى بمثابة نعوش لها؟ ليس السائل بأعلم من المسئول (٢٠).

ومن متناقضات هذه الشخوص، أنها حينما تشرف على الفناء، يقترب خرفها من الجوهر، الذى لا يمكن وصفه أو قوله. ذلك أنها تصف الاحتضار «الوجود للموت» تلك هى الحقيقة الكبرى للحياة، وفى الوقت ذاته القضية الأولى التى تشغل (بيكيت) وهى ليست فى الواقع سوى جهل وفناء.

الهوامش

1-MAURIAC C., L'alittérature, Albin Michel, 1958..
2- Tous ceux qui tombent., p. 68.
3- Comment e'est., p. 17.
4- ONIMUS J., Samuel Beckett, Desclée de Broruwer, coll. Les écrivains devant Dieu, 1967.
5- PERCHE. L., Beckett, l'énfer à notre portée, Le Centurion, 1969.
6- HOFFMAN., L'insaisis - sable moi: Le "M" de Beckett, Configuration critique 8, Lettres modernes, Paris, 1964.
7-Molloy, p. 23.
8- Malone Meurt., p. 31.
9- DUROZOI G., Présence littéraire, Beckett, Bordas, 1972.
10- PRRCHE L., op. cit.
11- ONIMUS G., op. cit.
12- PERCHE L., op. cit.
13- PRONKO L., op. cit.
14- DUROZOI G., op. cit.

15- PERCHE L., op. cit.
16- ONIMUS J., op. cit.
17- Id., Ibid.
18- MAURIAC C., op. cit.
19- BOISDEFRE P., Samul Beckett, Plon, 1973.
20- ONIMUS J., op. cit.



الخاتمــــة

يرى نفـر مـن النقــاد[1] أن مـا يكتبـه (بيكيت) شكلا ومضـمـونا قديم قـدم الحياة ذاتها. فهو لا يعالج إلا الحـقائق الكبرى والقضايا الأزلية.

ومن ثم فـ (بيكيت) فى اعتقادهم «كاتب كلاسيكى» باعتبـار أن أعمـاله تتضـمن معالجة للوضع البشـرى، لقضايا الإنسـان الكبـرى ،و(بيكيت) فـى ذلك يذكـرنا بكل مـن (سـوفـوكليس) و(مـونتـانى) و(باسكال). والحـقـيـقـة أن أعـمـال (بيكيت) تشـتـمل على مـواقف ومشاهد وانطباعات بل واقتباسات تدل دلالة واضحة على تأثيرات مـختلفـة، نذكر منها بعض الأسـمـاء: (دانتى) و(ديكارت) و(بروست) و(غيلينيكس) و(هيـراقليتيس) و(مالبـرانش) و(ليبـينتز) و(صـامـويل جـونســون) و(بورتون) و(شــوبنهــاور) و(كـيـيــر كـغــارد) و(كـافكا) و(سـويفت) و(ستـيـرن) و(جويس) و(هولديرلين) و(غوته) و(رامبو) و(بودليـر)، الخ، ولكن صـوتًا جديدًا مثل صـوت (بيكيت) لا يمكن أن

يكون مـجـرد ترديد، بل هو يناقش ويجـادل، يأخـذ ويعطى ويؤثر ويتأثر.

دور التفكير النقدى يأتى فى المقدمة، ثم يأتى بعد ذلك التأليف الذى تطبعـه اللغـة والأسلوب بطابع شـخصى فـردى، بحـيث ان الإقتباسات والشواهد التى تحفل بها رواية «مورفى» بوجه خاص تقل شيئا فشيئا بعد ذلك، ثم لأننا بصدد عمل إبداعى وليس انعكاسا أو صدى (٢).

إن ما يكتبه (بيكيت) ليس «أدبًا كلاسيكيا» اعتياديا.

القطيعـة التى أحدثها (بيكيت) فـى تاريخ الأدب، لا تكمن فى مجرد إدخال تجديدات على مستوى الشكل وحسب، وإنما القضية أعمق من ذلك، فهى إعتراض على مادة الأدب ذاتها، أى اللغة (٣).

فيما يتعلق بالتراث الكلاسيكى ورجوع (بيكيت) إليه فى كثير من الحـالات وبخاصـة فى أعـمـاله الأولى، فإن ذلك يأتى على وجـه السخرية وتحقيقا لنوع من المعارضة. فعلى سبيل المثال ما يتصل بالفيلسوف الفرنسى (ديكارت) يمكن أن نؤكد أن ما يكتبه (بيكيت) هو رفض صريح للديكارتية. من ذلك أنه إذا كان (ديكارت) يرى أن الإنسان يتألف من جسم وروح لا يمكن الفصل بينهما، فإن الجسم عند (بيكيت) يختفى تماما والإنسان يستحيل رأسا أو لسانا يلغو.

وعلى النقيض أيضا من ديكارت، فإن (بيكيت) يرى استحالة معرفة العالم بالنسبة للإنسان، وأخيرا فإن أفكار (ديكارت) الواضحة الدقيقة لا نجد لها مكانا فى دهاليز ومتاهات (بيكيت) الذى يعارض حتى فى إمكانية التفكير وجدواه.

أما بالنسبة للكاتب الأيرلندى (جيمس جويس). فالعلاقة الوثيقة بين الكاتبين معروفة لكل مطلع على حياتهما، بحيث أن البعض يرى فى شخصية (بوتسو) فى مسرحية فى «انتظار جودو» طغيان (جويس) الأدبى على (بيكيت) الذى يزعمون أنه يظهر فى المسرحية فى شخصية (لاكى) الخادم المسخر الذى لا يفتأ (بوتسو) يعنفه ويوبخه ويهدده بالسوط ويعامله معاملة الحيوان الأعجم. ولكن لا ينبغى الخلوص من ذلك إلى وجود تشابه بين إنتاجى الكاتبين، فبالرغم من بعض البصمات التى سبق أن تحدثنا عنها فى المقدمة فإن عالمىْ (بيكيت) و(جويس) عالمان مختلفان: وصوتاهما مختلفان. عند (جويس) نجد الثقة والتمكن والتحكم أما عند (بيكيت) فالصوت المكتوم والتهيب والتردد والإنطواء. وقد أشار (بيكيت) نفسه إلى هذا التعارض قائلا:

[إن الاختلاف مع (جويس) يكمن فى أن (جويس) أستاذ بارع فى مادته ولعله أبرع من عرفت (...) أما نوع العمل الذى أقوم به أنا فهو عمل لست فيه السيد المتحكم فى مادته (...) إن (جويس)

يميل إلى العلم المطلق والقدرة المطلقة بوصفه فنانًا. أما أنا فأعمل فى ضعف وجهل (٤).

ومن ناحية أخرى، وعلى المستوى الدينى، فهيهات أن يصل عالم (جويس) إلى الأبعاد والمفاهيم التى يتضمنها عالم (بيكيت). إن (جويس).

[لا يتجاوز بوجه عام مستوى النقد، ثم إن الأسئلة، أو «السؤال» عنده، كأنها مخنوقة بفعل الحماسة (٥).

أما فيما يتعلق بالكاتب الفرنسى (مارسيل بروست) فإذا كان قد ترك فى إنتاج (بيكيت) بصمات واضحة، فينبغى أن نلاحظ أيضا أن الاختلافات جوهرية بين الكاتبين، فإذا كان (بروست) يجد المخرج من العدم والانتصار على الفناء متمثلا فى الذكرى التى يخلدها الفن، فإن (بيكيت) لا يرى فى ذلك سوى وهم كاذب وخداع باطل. إن الذاكرة عند (بيكيت) معطلة:

(وإذا كان (مالون) وهو يموت يحيط نفسه بالذكريات البروستية، فذلك لإظهار مدى تفاهتها وعقمها. وليثبت عجزها وفقرها. و(كراب) فى الشريط الأخير وهو يحاول عبثا أن يتشبث بالماضى الذى لم يعد يفهم منه شيئا ولا يملك إلا أن يسخر منه، صورة كاريكاتورية لرواية (بروست) العثور على الزمن (٦).

على النقيض من (بروست) الذى يعتقد أن من الممكن تخليد

الحــاضــر عـن طريق الفـن والكلمــة. فـإن (بيكيت) لا يرى فى الفن سوى «عقاب مفروض».

[الفن عند (بيكيت) نوع من الاختبار القسرى المحتوم، «عقاب مدرّس» تتسم به هذه الحياة التى هى بمثابة عقوبة تخلو من كل معنى، بحيث أن فكرة الخلاص عن طريق الفن ليست يقينا أكيدا كما هى عند (بروست)، وإنما نوع من الأحلام المستحيلة التحقيق(٧).

كذلك لا يرى (بيكيت) فى الموت مخرجا من الحياة أو أملا فى الخلاص من ذلك المنفى الطويل الذى تمثله حياة الإنسان فى هذه الدنيا. فبإستثناء بعض المؤلفات التى كتبها فى مطلع حياته، لا يعتقد (بيكيت) أن الموت يمكن أن يحل مشكلة الحياة. ذلك لأن الموت إما أنه يلغى المشكلة بقضائه على الحياة تماما. وإما أن يكون استمرارًا للحياة وبالتالى استمرارًا لحالة المنفى خارج النفس.

وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى الإيطالى (دانتى) الذى تحدثنا عن مدى تأثر (بيكيت) به وبعالمه فإننا يمكن أن نؤكد أنه بالرغم من البصمات التى تركها (دانتى) فى عالم (بيكيت) والشواهد الكثيرة التى تؤكد إعجاب كاتبنا بكاتب إيطاليا الأعظم، إلا أن ثمة إختلافات جوهرية بين العالمين، وبوجه خاص فى مفهوم كل من الكاتبين لمعنى المطهر. ففى الملهاة الإلهية يمثل المطهر عملية صعود

نحو الكمال والبراءة يطهر خلالها الحاج نفسه من الآثام ويدرك معنى الفضائل المقابلة.

[مدخل المطهر هو إعداد وتهيئة، إبتلاء بالإنتظار قبل بدء الصعود (...) وبيكيت لا يؤمن بالصعود (...) فأبطاله لا يمرون بحالة الانتظار النباتى المثالى، وإنما يمرون فقط بحالة الإنتظار النباتى الحقيقى (الخمول). ولما كان مثل هذا المصير لا يطاق. فإنهم يحاولون المرور بحالة الانتظار النباتى المثالى. وبمعنى آخر هم مقتنعون بوجود الصعود وينتظرون الملاك الذى يرشدهم إلى الطريق، مثلهم فى ذلك مثل حجاج (دانتى). ولكن الملك لا يأتى على الإطلاق، فيعودون فى النهاية إلى حالة الإنتظار النباتى الحقيقى. وهم كالنبات يذبلون ويتحللون [٨].

لذلك فإن (بيلاكوا) بطل (دانتى) لا يخلو من الفكاهة، حيث إن إقامته فى مدخل المطهر محددة زمنيا، ولأن انتظاره نوع من الراحة الإجبارية. أما شخوص بيكيت فهم محرومون من هذا المصير[٩].

إن عالم بيكيت هو عالم البغض والكره، وبالتالى فهو عالم العبودية. وهو فى ذلك يتعارض مع روح الرأفة والرحمة والإحسان كما تتعارض الأرض مع السماء:

[خلال رحلته عبر حلقات الجحيم. كان (دانتى) يفكر فى (بياتريس) فتعينه وتشد من أزره، قوة عظمى وفى الوقت ذاته

غامضة روحانية تدفعه إلى التقدم إلى الأمام. أما (بيكيت) فهو يظل جامدا ليس شفقة ولا رحمة، بقدر ما هو سخط وغضب: إنه وسط هؤلاء المعذبين الذين فقدوا الشعور بالحب والقدرة عليه يشعر أنه فى عالمه وفى عقر داره: إن عذاب عقله وروحه جعله عاجزًا عن الخروج من الجحيم (١٠).

عند هذه النقطة من البحث نتساءل: ما جدوى رجوع (بيكيت) إلى التراث الكلاسيكى وذكره لكل هذه الإقتباسات والشواهد والإشارات إلى أسلافه وإلى شخوصهم؟ والإجابة أن هذه الطريقة من (بيكيت) إنما تمثل بعدًا من أبعاد فكاهته أو سخريته التى تعتمد على عقد المقابلات بين ما هو راق نبيل (كلاسيكى) وما هو غث مبتذل (النص العصرى). ليس ذلك من أجل إبراز التشابه الذى يربط بينهما. بل على العكس، من أجل التركيز على أوجه الإختلاف التى تفصلهما.

* * *

كما أسلفنا، يعالج (بيكيت) فى مولفاته قضايا الإنسان الأولى الكبرى: كالخلق والموت والوحدة والقلق (١١). وهو فى ذلك على شاكلة (سوفوكليس) و(المعرى) و(باسكال) و(الخيام)، يرى أن مولد الإنسان يمثل بداية نهايته أو موته. وهو ، مثل هؤلاء الأسلاف أيضا، يرى أننا سجناء فى انتظار لحظة تنفيذ حكم الإعدام.

إن (بيكيت) يضطرنا إلى أن ننظر إلى الفناء وجها لوجه (...) وشخوصه تنظر إلى الموت وجها لوجه، ولا ترى شيئا آخرى سوى ليل قاس لا يرحم (١٢).

إن أعمال بيكيت (مسرحيات وروايات وقصص) ليست سوى حكايات أو أمثال فلسفية. والإطار الذى تدور فيه بسيط للغاية، وإنسان (بيكيت) القابع داخل وعاء المهملات أو الجالس على كومة القمامة صورة منّا، يشبهنا، فهو أخ لنا:

[فلا تشيحوا عنه بوجوهكم، إنه يمثل مآسيكم وملاهيكم، وإذا كان فى بعض الأحيان يترنّح، فذلك لأنه يرقص الرقصة نفسها التى ترقصونها أنتم ونرقصها (١٣).

من هنا مصدر الإعجاب الذى تثيره شخوص (بيكيت) فى كل من يقترب منها ويتعرفها.

يقودنا ذلك إلى الحديث عن قضية المأساوية أو الشكل الجديد للفاجع الذى أعاده (بيكيت) إلى دائرة الأدب مع نفر من أقرانه من الكتاب المعاصرين. فالواقع أننا، بشىء من التدقيق والتأمل، نجد أن معظم عناصر الفاجع موجودة عند (بيكيت) ولكن بشكل مقلوب أو معكوس. إنه يعرض علينا صورة القضاء والقدر القديمة حتى من خلال المواقف التى تبدو فكاهية فى الظاهر، وحتى فى ثنايا المشاهد التهريجية المضحكة:

[الشـخـوص مطويـة ومنقـادة إلى قـوى تجـذبهـا. يتـجلّى ذلك فى غموض لغتها. وغرابة سلوكها؛ فما تقوله يلوح وكأنه يأتى خلالها. كأنها ليست سوى مكبرات صوت لمرسلين بعيدين. هذه الشخوص من فرط ثقلها تجرجر أرجلها وتغوص (...) كأنها من عالم آخر (...) «يا لها من أيام سعيدة» وهى تتكلم وتتحرك كأنها تحفّز، كأنها تشجع قوى أخرى، أفهؤلاء بشر؟ إن المتفرج يلقى هذا السؤال وهو أمام هذه البلهوانات، هذه الحثالات البشرية، هذه الدواب، هذه الزواحف (١٤).

إن القضاء أو القدر العصرى الذى يصوره (بيكيت) فى أعماله لم يعد يسمى (أوديب) أو (كريون) أو (قيدر) وإنما يحمل اسم (غودو) و(بوتسو) أو (هام). وهو يشطر الإنسان أقساما، إلى شخوص متناظرة كالثنائيات القبيحة الذميمة (ڤلاديمير) و(إستراغون)، (كلاف) و(هام)، (نيل) و(ناغ)، السيد (رونى) والسيدة (رونى) ، (وينى) و(ويللى).

والقدر عند (بيكيت) ليس قوة خارقة تتجاوز حدود البشر، غامضة خفية، يهبط من العلياء ليرهب رجل الشارع. وهو ليس الآلة الجهنمية التى صاغها (چان كوكتو) وچان چيرودو) فى العصر الحديث على النمط الإغريقى القديم:

[إنه إجراء محايد، عادى كالوقت «شىء ما يتابع مسيرته» على حد تعبير (هام) فى نهاية اللعبة. هذا القدر يكتنف الحياة ويطبع

المجتمع (...) وجود وعدم. الوقت فى حالته المجردّة قائم فى مسرحيات (بيكيت)؛ والإنسان ليس سوى نتيجة له، إمتداد له، عذاب، «الإنسان خرّاج الزمن». زمن مهزول يحتضر. زمن صلب لا يناله التعب. زمن ميت. زمن أسوأ من الموت» إذ يستحيل فيه الموت(١٥).

إذا كان الموت عند (سارتر) هو الذى يجمد القدر. وإذا كان الإنسان عند (يونسكو) شقى بائس لأنه فانٍ مقضى عليه بالموت. فإن شخوص بيكيت لا تستطيع أن تتخلص من حياتها. الفرار وهم باطل، فكلما أردنا الرحيل ضاقت بنا الأرض وزاد شعورنا بوطأة الجدران. فهذا (إستراغون) يقترح على زميله أن ينصرفا: «هيا بنا بعيدا عن هذا المكان» ولكن (ڤلاديمير) أبعد نظرة وأقل اندفاعا، فيجيبه قائلا: «لا نستطيع... يجب أن نعود هنا ... لننتظر جودو»(١٦) وهذا (كلاف) فى مسرحية أخرى يدمدم بينه وبين نفسه: «أحاول أن أذهب، منذ مولدى» (١٧) ولكنه لا يستطيع.

وجه آخر للقدر يتمثل عند (بيكيت) فى الضمير الغائب أو النكرة الذى لا نعرف على ماذا ولا على من يعود (هو، الآخر، هم) هذه المفاهيم التى تجتهد فى انتزاع الضمير الهادىء المطمئن وإخراجه إخراجا إلى دائرة الضوء والقلق. فتارة الإستبداد الكونى وتارة الاستبداد الحضارى يعذب الشخوص ويزعجها: «هم» المتسلطون المضطهدون الذين ينسب إليهم (اللامسمى) عذابه،

ولكنه لا يستطيع تحديدهم. واستبداد العمل وعبوديته فى كل الذين يسقطون، وعصابة المجهولين التى تهاجم (إستراغون) فى «فى انتظار جودو»، ورنين الجرس الذى يفزع (وينّى) فى« يا لها من أيام سعيدة»، والكشاف الضوئى الذى ينتزع الكلام إنتزاعا من شخوص «ملهاة».

فى هذا العالم الذى يصوره (بيكيت)، يشعر الأحياء بأنهم من المغضوب عليهم. فالانتظار العقيم والعذاب الطويل والوحدة المضنية وغيرها من حلقات الجحيم الذى يشعرون أنهم ملقون فيه بلا شفقة ولا رحمة، ما هو إلا قصاص منهم بسبب خطيئة مجهولة الهوية. ولكى يجتازوا هذا الجحيم بحلقاته التسع، عليهم أن يعملوا بنصيحة أحدهم وهو (كلاف) الذى يعبر فى كلمات موجزة عن هذا الشعور الغامض الأليم.

[فى بعض الأحيان أقول فى نفسى، (كلاف) ينبغى عليك أن تضاعف من جرعة عذابك إذا أردت أن تجعلهم يوما ما يملون من عقابك ... [١٨].

وبعد

ماذا كنا ننتظر من مشهد صمويل بيكيت؟ من عالمه الذى صاغه من ديكور يتألف من خرائب وحفر وزنزانات وصحراوات متكلّسة وأوعية قمامة؛ وممثلين هم حثالة البشر من الصم والبكم والعمى

والعوج والمقعدين والمشلولين، يعيشون تجارب فاشلة فى الحب والصداقة والزواج.

والطامة الكبرى أن هذا المشهد ليس له قائد يهيمن ولا دليل يرشد، نتيجة المناخ الثقافى والظروف الاجتماعية والفلسفات المادية التى ليس فيها من روحانية سوى أشلاء من عقائد يهودية نصرانية هى أيضا مبتورة مشوهة مثل الشخوص، طغى عليها تحريفات التلمود، والكبال وإفك البروتوكولات.

ترى لو كانت ثقافة بيكيت الواسعة سمحت لشمس الشرق المسلمة أن تنير مشهده وتهدى شخوصه، هل كانت النتيجة ستتغير؟ هل كانت ستتغير لو كان بيكيت قرأ أو قرئ له آية يدعو بها الله تعالى إليه كل الخاطئين ليشملهم برحمته:

﴿قل يا عبادى الذى أسرفوا على أنفسهم لا تقنطوا من رحمة الله إن الله يغفر الذنوب جميعا إنه هو الغفور الرحيم. وأنيبوا إلى ربكم وأسلموا له من قبل أن يأتيكم العذاب ثم لا تنصرون﴾؟

إن الحياة على الأرض أصبحت جحيما فى مشهد بيكيت لأنه لم يجعل فيها مكانا للخالق، فى حين أن نار جهنم يوم القيامة، وهى فى قمة تميزها وغيظها من أهلها، وبعد أن تنتهى من وظيفتها التى ظلت تستعد لها منذ ملايين السنين، يكفى أن يضع الله فيها قدمه الشريفة فتنطفئ وتخمد، ولا تصبح جحيما.

الهوامش

1- DUROZOI ., Présence littéraire, Beckett, Bordas, 1972.
2- Id., Ibid.
3- JANVIER l., Beckett par lui - même, coll. Ecrivains de toujours, du Seuil, Paris, 1969.
4- Id., Ibid.
5- MELESE P., Samuel Beckett, Seghers, coll. Théâtre de tous les temps, 1966.
6- ONIMUS J., Samuel Beckett, Besclée de Brouwer, coll. Les écrivains devant Dieu, 1967.
7- Id., Ibid.
8- CHAMBRES R., Beckett, homme des Situation limites, cahiers Renaud - Barrauld, no 44, octobre 1963.
9- STRAUSS W., Belacqua de Dante et les clochards de Beckett, Comparative Literature, été 1959.
10- Id., Ibid.
11- DUROZOI G., op. cit.
12- ROY C., Descriptions critiques VI, Gallimard, 1965.

13- Id., Ibid.

14- DOMENACH J., Le retour du tragique, coll. point, du Seuil, 1967.

15- Id., Ibid.

16- En attendant Godot, Minuit, p. 160.

17- Fin de partie, Minuit, p. 28.

18- Id., Ibid.

بيبلوجرافيا
أعمال صمويل بيكيت

اولا: الروايات والاقاصيص

Assumption, Transition, no 16 - 17, Juin 1929.

Sedendo and quiesciendo, Transition, no 21, mars 1932.

Text, The new Review, 11, 5, avril 1932.

More pricks than kicks

Chatto and windus, 1934, Calder and Boyars 1966 (hors commerce).

A case in a thousand, The Bookman, LXXXVI, 515, aofit 1934.

Murphy, Routledge, 1938. Traduction française: Bordas, 1947, repris par les Editions de Minuit en 1953, en 10/18 en 1971.

Watt, Olymia Presse, 1953, Grove press, 1959, Calder, 1963. Traduction française aux Editions de Minuit, 1968.

Mercier et Camier, Editions de Minuit, 1970.

Premier amour, Editions de Minuit, 1970.

Suite, les Tamps modernes, no 10, 1946. Première version de la

fin (in Nouvelles et Textes pour rien)

Molloy. Editions de Minuit, 1951. Repris dans la collection 10/18 avec L'Expulsé en 1963.

Malone meurt. Editions de Minuit, 1951. Repris dans la collection 10/18 en 1970.

L'innommable. Editions de Minuit, 1953.

Nouvelles et textes pour rien. Editions de Minuit, 1955.

Comment c'est. Editions de Minuit, 1961.

Têtes mortes. Editions de Minuit, 1967.

Sans. Editions de Minuit, 1970.

Le dépeupleur. Editions de Minuit, fin 1970.

Pour finir encore et autres foirades, Minuit, 1976.

Compagnie, Minuit, 1980.

Mal vu mal dit, Minuit, 1981.

ثانيا: الإذاعة والمسرح والتلفزيون

En attendant Godat, Editions de Minuit, 1952.

Fin de partie, suivi de Acte sans paroles, Editions de Minuit, 1957.

Tous ceux qui tombent, Editions de Minuit, 1957.

La dernière bande, suivi de Gendres, Editions de Minuit, 1959.

Oh les beaux jours. Editions de Minuit, 1963.

Comédie et Actes divers. Editions de Minuit, 1966.

Souffle, Cahiers du Chemin no 12, avril 1971.

Pas, suivi de Quatre esquisses. Minuit, 1978.

Catastrophe et autres dramaticules. Minuit, 1982.

ثالثا: الشعر

Whoroscope (pas de version française), The Hours Press, 1930, repris dans Poems in english.

Echo's bones and other precipitates, Europa Press, 1935.

Poèmes 37-39. Les temps modernes, no 14, 1946.

Gedichte. Edition trilingue (anglais, allemand, français) Limes Verlage, Baden - Baden, 1959.

Poèms in english. Grove Press, 1963.

Poèmes. Editions de Minuit (tirage limité) 1968.

Poèmes, suivi de Mirlitonnades, Minuit, 1968.

رابعا: المقالات النقدية والبحوث

Dante.. Bruno. Vico.. Joyce. in Our exagmination round his factification for incamination of work in Progress, Shakespeare and Co, 1929, Paris, Faber and Faber, 1936 et 1961. Pas de traduction française.

Proust. Chatto and windus, 1931. Grove Press, 1957.

Calder, 1958. Pas de traduction française.

La peinture de Van Velde ou le monde et le pantalon, Les cahiers d'art, 1945 - 1946.

Peintres de l'empêchement. Derrière le miroir, no 11- 12, juin 1948.

Three dialogues with Georges Duthuit. Transition, 1949, no 5.

Bram Van Velde (en collaboration avec G. Duthuit et J. Putman). G. Fall éditeur, collection le musée de poche, 1958.

Hommage à Jack B. Yeats, Lettres nouvelles, no 14, avril 1954.

Pour Avigdor Arikha, in A. Arikha, Archives de L'art contemporain, CNAC, 1970.

خامسا: الترجمة

Anna Livia Plurabelle, in Finnegan's wake, fragments adaptés par A. du Bouchet, S. Beckett, A. péron et autres, Gallimard, 1962.

Dans Negro: An anthology (recueil établi par N. Cunard), Nishart and Co, Londres, 1934, 19 pièces ont été traduites par S. Beckett.

Anthology of Mixican Povetry (d'o. Paz), Londres

Thames and Hudson, 1958.

The old tune (La manivelle) de R. Pinget. Editions de Minuit, 1960 (édition bilingue).

سادسا: المقابلات والمراسلات

Interview par Israël Shenker, New - York Times, 6 mai 1956. Version française dans P. Mélése: S. Beckett (Seghers) P. 136.

Interview par Tom. F. Driver, Columbia University Froum, été 1961. Version française dans P. Mélése, op. Cit., P. 138.

L'article Samuel Beckett, de P - L. Mignon, qui précéde le texte de Oh les beaux jours dans L'Avant - Scène no 313, comporte

quelques déclarations de S. Beckett.

Fourteen letters from Samuel Beckett to Alan Schneider, The Village Voice, 19 mars 1958. Traduction française partielles dans P. Mélése, op. cit, P. 140 sq.

Lettres à Madeleine Renaud, Cahiers Renaud - Barrault, no 52, décembre 1965.

سابعا: التسجيلات الصوتية

En français: Oh les beaux jours, collection l'Avant - Scène, disques Adès, T S 30 L A 568. Environ la moitié de la pièce a été enregistrée. 1964.

En anglais: Waiting for Godot, Columbia Master Works, no 02 L 238. 1956.

Mac Gowran speaking Beckett, Claddagh Records Ldt, Baile Atha Cliath 2, Eire.

ثامنا: الأفلام

Film, 1964, réalisation: A. Schneider.

Comédie, 1965, réalisation: M. Karmitz, J. M. Serreau, J. Ravel.

Acte sans paroles (film de marionnettes) 1965, réalisation: Bettiol.

Tous ceux qui tombent, 1963, réalisation: M. Mitrani.

Dis Joe, 1968.

Oh les beaux jours, 1971.

تاسعا: التسجيلات الإذاعية

All that fall, BBC, 1957, mise en ondes: Donald Mic Whinnie.

Endgame, BBC, 1957, adaptation: M. Bekewell

From an abandonned work, BBC, 1957.

Cendres: BBC, 1959, ORTF, 1966, mise en ondes: R. Blin.

Krapp ou la dernière bande, opéra de M. Mihalovici, ORTF, 1961.

Words and Music, BBC, 1962, mise en ondes: M. Bakewell.

Cascando, ORTF, 1963, musique: M. Mihalovici, mise en ondes: R. Blin. Radio - Stuttgart, 1963. BBC, 1964.

اعمال عن صمويل بيكيت

(باللغة الفرنسية)

اولا: الكتب المخصصة لصمويل بيكيت

BERNAL Olga, Langage et fiction dans le roman de Beckett, Gallimard, collection Le chemin, 1969.

Configuration critique: Samuel Beckett: Minard, Lettres mo dernes, 1964.

DUROZOI G. , Présence littéraire, Beckett, Bordas, 1972.

FOUCRE H, Le geste et la parole dans le théâtre de samuel Beckett, Nizet, 1970.

IBRAHIM H., Samuel Beckett, de la periphérie au noyau, Istituto Orientale di Napoli, 1979.

JANVIER Ludovic (d'aprés C. Roy, le "saint Jean de samuel Beckett"). Pour Samuel Beckett, Editions de Minuit, collection

Arguments, no 27, 1966.

Beckett par lui - même, Editions du Seuil, collection Ecrivains de toujours, 1969.

LALANDE B., En attendant Godot, Hatier, collection Profil d'une oeuvre, 1970.

LAVIELLE E., En attendant Godot, Hachette, 1970.

MARISSEL A., Beckett, Editions universitaires, collection Classiques de XX^{e} siècle, 1963.

MARYSE V., Samuel Beckett, choix de textes, larousse 1974.

MÉLÉSE P., Samuel Beckett, Seghers, collection Théâtre de tous les temps, 1966.

NORES D., Beckett et les critiques de notre temps, Garnier, 1971.

ONIMUS J., Samuel Beckett, Desclée de Brouwer, collection Les écrivains devant Dieu, 1967.

PERCHE L., Beckett, l'enfer à notre portée, Le Centurion, 1969.

Samuel Beckett, Cahier de l'Herne, essais, 1985.

ثانيا: كتب بها دراسات عن صمويل بيكيت

ARAGON, Les Incipit, Skira, 1969, PP. II4 - I52.

BLANCHOT M., in le livre à venir, Gallimard, 1959, P 256 sq. où maintenant? Qui maintenant?

DE BOISDEFFRE P. in où le roman? del Duca, 1962 P. 27I sq. Samuel Beckett et "La fin de la littérature".

BORRELL GUY, Beckett et le sentiment de la déréliction,

in: Le Théâtre moderne depuis la deuxième guerre mondiale, éditions du CNRS, 1967, PP. 45 à 55.

CORVIN M., in Le théâtre nouveau en France, Presses universitaires de France, collection Que sais - je? no I072, 1963.

Dictinnaire des oeuvres contemporaines, Laffont - Bompiani, 1968.

DOMENACH J. M., in Le retour du tragique, Editions du Seuil, 1967.

ESSLIN M., in Le théâtre de l'absurde, 1961, trad. française: Buchet - Chastel, 1963, surtout P. 27 à 81.

FISCHER ERNST, A la recherche de réalité. contribution à une ésthétique marxiste moderne. Denoël, 1971.

KOTT J., in Shakespeare notre contemporain, collection Mara - bout Université, 1965.

LEBES QUE M., in Antonin Artaud et le théâtre de notre temps, Julliard, 1985, PP. 191 - 196.

MAURIAC C., in l'alittérature contemporaine, Albin Michel, réédité en 1970.

MAYOUX J - J., in Vivants piliers, Julliard, 1960. PP. 271 - 291: L'univers parodique de Samuel Beckett.

NADEAU M., in Le roman français depuis la guerre, Gallimard, collection Idées, no 34, réédité en 1970.

PICON G., in Panorama de la nouvelle littérature française, P. 157, sq. dans l'édition de 1960.

PRONKO L., in Le théâtre d'avant - garde, Denoël, 1963.

ROBBE - GRILLET, in Pour un nouveau roman, Editions de

Minuit, 1963.

ROUSSEAUX A., in Littérature du XX^{e} siécle, 5^{e} série, Albin Michel, 1955, PP. 105 - 113.

SENART P. , in Chemins critiques, Plon, 1966, PP. 29- 32.

SERREAU G., in Histoire du nouveau théâtre, Gallimard, collection Idées no 104, 1966, PP. 83 - 116.

SIMON A., Dictionnaire du théâtre français contemporain Larousse, 1970.

ثالثا: المقالات الرئيسة عن صمويل بيكيت

ABIRACHED R., La souffrance des fantômes (sur les romans)

Nouvelles littéraires, 24 - 2 - 66.

ARROUYE J., L'état de viduité dans le théâtre de S. Beckett. L'école des lettres, 7 - 2 - 70.

D'AUBAREDE G., En attendant Beckett, Nouvelles littéraires, 16 - 2 - 61.

BATAILLE G., Le silence de Molloy, Critique, n^{o} 58, mai 1951.

BERNAL O., : L'oubli des noms, Le monde, 17 - 1 - 68.

BONNEFOI G., Textes pour rien? Lettres nouvelles, no 36, mars 1956.

CARAT J., Du soleil du néant au soleil de l'aube, Preuves, n^{o} 156, février 1964.

CHAMBERS R., Beckett, homme des situations limites

Chaiers Renaud - Barrault, no 44, octobre 1963.

CHAPSAL M., Le Nobel à l'écrivain de silence, l'express, 3 -

11 - 69.

CIORAN E. M.: L'horreur d'être né, Le monde, 15 - 6 - 70.

CIXOUS H., Le maûtre du texte pour rien, Le monde, 24 - 10 - 69.

COE R. N., Le dieu de Beckett, Chaiers Renaud - Barrault, n° 44.

COE R. N., Les anarchistes de droite, Cahiers Renaud - Barrault, no 67, septembre 1968.

FABRE - LUCE A ., Les sentinelles du néant, La quinzaine littéraire, 16 - 7 - 70.

FABRE - LUCE A ., Rites Crépusculaires, La quinazaine littéraire, no 113, Ier mars 1971.

FEDERMAN R., Le bonheur chez S. Beckett, Esprit, juillet août 1967.

FLETCHER J., Comment c'est, Lettres nouvelles, avril 1961.

FOURNIER E., Pour que la boue me soit contée, Critique 168, mai 1961. Sur Comment c'est.

FOURNIER E ., "Sans" de Beckett, Lettres nouvelles, septembre - Octobre 1970.

GRESSET M., Le parce que chez Faulkner et le donc chez Beckett, Lettres nouvelles, novembre 1961.

GRESSET M., Création et cruauté chez Beckett, Tel Quel n° 15, automne 1963.

JANVIER L., Beckett et ses fables, Livres de France Janvier 1967.

JANVIER L ., Le Lieu du retrait de la blancheur de l'écho, Critique, n° 237, février 1967.

JANVIER L., La plaie et le couteau, Le monde, 17 - 1 - 68.

JANVIER L., Sames, L'arc, n° 36, 4e trimestre 1968.

JANVIER L., Au travail avec S. Beckett, Quinzaine littéraire, 16 - 2 - 69.

JANVIER L., Les difficultés d'un séjour, Critique n° 263, avril 1969.

JOUFFROY A., Silence, s'il vous plaît! Lettres françaises, 22 - 1 - 69.

LEMARCHAND J., Fin de partie, NRF 54, juin 1957.

LINDON J., Beckett? Un écrivain très "tonique". L'actualité, 30 - 10 - 69.

MAMBRINO J., Fin de partie, Etudes, décembre 1968.

MARISSEL A., L'univers de S. Beckett, Esprit n° 320, septempre 1963.

MAYOUX J - J ., Samuel Beckett, homme de théâtre, Livres de France, Janvier 1967.

DE MAGNY O., S. Beckett et la farce métaphysique, Cahiers Renaud - Barrault no 44.

NADEAU M., Beckett, l'humour et le néant, Mercure de France, août 1951.

NADEAU M., Sameul Beckett ou le droit au silence, Temps modernes, n° 75.

NADEAU M., La "dernière" tentative de Beckett (sur L'innommable), Lettres nouvelles, n° 7, septembre 1953.

NADEAU M., La tragédie transposée en farce, Avant - scène n° 156.

NORES D., La condition humaine selon Beckett, Théâtre

d'aujourd'hui, n° 3, septembre - octobre 1957.

NORES D., Un théâtre de la mémoire et de l'oubli, Lettres nouvelles, juin 1960.

NORES D., Situation du jeune théâtre, Lettres nouvelles, février 1963.

NORES D., Une nouvelle voix dans le théâtre de Beckett, Lettres nouvelles, février - mars 1964.

PIATIER J., Une inhumaine comédie "Le dépeupleur" Le monde, 12 - 1 - 71.

POIROT - DELPECH B., Plainte contre inconnu, Nouvelles Littéraires, 24 - 2 - 66.

ROY C ., Samuel Beckett, NRF no 143, novembre 1964.

ROY C., La non - passion du non - homme, Nouvel observateur, 10 - 2 - 69.

Roy C., Un drôle de rire pas drôle, Nouvel observateur, 3 - 11 - 69.

SAUREL R., EN attendant un vouveau théâtre, Temps modernes, juillet 1961.

SEIZ J., L'homme finissant de S. Beckett, Lettres nouvelles, juillet - août 1957.

STEPHAN J., Le dépeupleur, Cahiers du chemin n° 12, avril 1971.

THIBAUDEAU J., Un théâtre de romanciers, Critique n° 159 - 160.

TOUCHARD P. A., Le théâtre de S. Beckett, Revue de Paris, février 1961.

VANNIER J., Fin de partie, Théâtre populaire, juillet, 1957.

اعمال عن صمويل بيكيت

(باللغة الإنجليزية)

اولا: الكتب

Block, Haskell M. et Robert G. SHEDD , Masters of Modern Drama, New York, Random House, 1962 , pp. 1102 - 1103: Samuel Beckett.

CHIARI Joseph, The Contemporary French theatre - The Flight From Naturalism, London, Rockliff, 1958, p. 226 (Waiting for Godot).

CLURMAN , Harold, "Introduction" dans Seven Plays of the Modern Theatre, New York, Grove Press, 1962 , pp. VII - XII.

COHN , Ruby, Samuel Beckett: The Comic Gamut, New Brunswick, New Jersey , Rutgers University Press 1962.

ESSLIN, Martin, Samuel Beckett dans john CRUICKSHANK, ed., The Novelist as Philosopher: Studies in French Fiction, 1935 - 1960, New York, Oxford University Press, 1962. pp. 128 - 146.

The Theatre of the Absurd, Garden City (New York) , Doubleday Anchor, 1961 , pp. 1 - 46: "Samuel Beckett: The Search for the Self".

Fowlle, Wallace, Dionysus in Paris, New York, Meridian Books, 1960, pp. 210 - 217: Beckett (1960) et passim.

GASCIKGNE , Bamber, Twentieth - Century Drama, London, Hutchinson, 1962, pp. 184 - 188.

GASSNER, John, Theatre at the Grossroads, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1960, pp. 252 - 256: Beckett: Waiting

for Gogot, pp. 256 - 261: Beckett's Endgame and Symbolism.

CUICHARNAUD, Jacques, avec la collaboration de June BECKELMAN, Modern French Theatre from Giraudoux to Beckett, New Haven (Connecticut), Yalw University Press, 1961, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, pp. 193 - 220: Existence on Stage: Samuel Beckett, Voir aussi Passim.

GUITON, Margaret, et Germaine BREE. An Age of Fiction, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 1957, pp. 236 - 237.

HEPPENSTALL, Reyner, The Fourfold Tradition, London, Barrie and Rockliff, 1961, Norfolk (Connecticut), New Directions, 1961, pp. 245 - 265 et Passim.

HOBSON, Harold (ed), International Theatre Annual no. 1, New York, Citadel Press, 1965, pp. 153 - 155: H. HOBSON, Samuel Beckett, Dramatist of the Year.

HOFMAN, Frederick J., Samuel Beckett - The Language of Self, Carbondale (Illinios), Southern Illinois University Press, 1962.

KENNER, Hugh, Samuel Beckett - A Critical Study, New York, Grove Press, 1962.

LEWIS, Allan, The Contemporary Theatre, New York, Crown Publishers, 1962, pp. 259 - 265.

LUMLEY, Frederick, Trends in 20th Century Drama, London, Rockliff, 1965, pp. 137 - 141 (waiting for Godot)

MAILER, Norman, Advertisements for Myself New York, G. P. put - nam's Sons, 1959, pp. 320 - 325 : A Public Notice on Waiting for Godot. (CR).

MAURIAC Claude, The New Literature (tr. Samuel I.

STONE), New York, George Braziller, 1959, pp. 75 - 90: Samuel Beckett.

PRONKO, Leonard Cabell, Avant - Garde : The Experimental Theatre in France, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1962, pp. 22- 58: Samuel Beckett.

REXROTH, Kenneth, Bird in the Bush, Norfolk, New Directions, 1959, pp. 75 - 85: Samuel Beckett and the Importance of Waiting.

ROWE, Kenneth T., A Theatre in Your Head, New York, Funk and Wagnalls, 1960, pp. 242 - 243 et passim.

TALLMER, Jerry, Compte rendu de Endgame dans Daniel WOLF et Edwin FANCHER, eds., The Village Voice Readerm Garden City, New York, Doubleday, 1962, pp. 180 - 186.

TYNAN, Kenneth, Curtains, New York, Atheneum, 1961, pp. 101 - 103 (Waiting for Godot), 225 - 228 (Krapp's Last Tape et Endgame), 272 (Waiting for Godot), 401 - 403 (Fin de partie et Acte sans paroles) (comptes rendus réimprimés).

WILSON, Colin, The Strength to Dream - Literature and the Imagination,

Boston, Houghton Mifflin, 1962, pp. 86 - 91: Samuel Beckett.

ثانيا: المقالات

ABEL, Lionel, Joyce the Father, Beckett the Son, New Leader, XLII (December 14, 1959), 26 - 27.

ASHMORE, Jerome, Philosophical Aspects of Godot, symposium, XVI (Winter 1962) , 296 - 304.

D'AUBAREDE, Gabriel, Waiting for Beckett, Trace no 42

(Summer 1961), pp. 156 - 158 (Tr. de Nouvelles Littéraires, 16 février 1961, pp. 1, 7).

BARBOUR, Thomas, Beckett and Ionesco, Hudson Review, XI (Summer 1958), 271 - 277 (C R).

BARRETT, William, How I Understand Less and Less Every Year, Columbia University Forum, II (Winter 1959), 44 - 48.

BENTLEY, Eric, The Talent of Samuel Beckett, New Republic, CXXXIV (May 14, 1956), 20 - 21 (CR).

BIALOS, Anne, Samuel Beckett Studies in Litreature (Brooklyn College, New York), I (Spring 1961), non paginé.

BOWLES, Patrick, How Samuel Beckett Sees the Universe Listener London,

LIX (June 19, 1958), 1011 - 1012 (Molloy).

BRICK, ALLAN, The Madman in His Cell: Joyce, Beckett, Nabokov and the Stereotypes, Massachusetts Review, I (Fall 1959), 40 - 50.

BRIGGS, RAY, Samuel Beckett's World in Waiting - The Life of an Enigmatic New Idol of the Avant - Garde of Two Continents, Saturday Review, XL (June 8, 1957), 14.

BROOKE - ROSE, Christine, Samuel Beckett and the Anti - Novel, London Magazine, V (Décembre 1958), 38 - 46.

BUTLER, Harry L., Balazac and Godeau, Beckett and Godot: A Curious Parallel, Romance Notes, III (Spring 1962), 13 - 17.

BUTLER, Michael, Anatomy of Despair", Encore, VIII (May June 1961), 17 - 24 (Waiting for Godot).

CHADWICK, C., Waiting for Godot: A Logical Approach Symposium, XIV (Winter 1960), 252 - 257.

CMARADA, Geraldine, Malone Dies: A Round of Consciousness, Symposium, XIV (Fall 1960), 199 - 212.

COHN, Ruby, A Checklist of Beckett Criticism Perspective, XI (Autumn 1959), 193 - 196.

- Endgame: The Gospel According to Sad Sam Beckett, Accent, XX (Autumn 1960), 223 - 234.

- A Note on Beckett, Dante, and Geulincx, Comparative Literature, XII (Winter 1960), 93 - 94.

Preliminary Observations, Perspectie, XI (Autumn 1959), 119 - 131.

Samuel Beckett Self - Translator, PMLA, LXXVI (December 1961), 613 - 621.

-"Waiting Is All", Modern Drama, III (September 1960), 162 - 167.

CORRIGAN, Robert W., "The Theatre in Search of a Fix", Tulane Drama Review, V (June 1961), 21 - 35.

DAVIE, Donald, "Kinds of Comedy", Spectrum, II (Winter 1958), 25 - 31 (All That Fall).

DAVIN, Dan, "Mr. Beckett's Everyman", Irish Writing, no34 (Spring 1956), 36 - 39.

DEVLIN, Denis, "Samuel Beckett" Transition, no 27 (April - May 1938), 289 - 294.

DRIVER, Tom F., "Beckett by the Madeleine", Columbia University Forum, IV (Summer 1961), 21 - 25 (Interview).

DUKORE, Bernard F., "Gogo, Didi, and the Absent Godot",

Drama Survey, I (Winter 1962) , 301 - 307.

EASTMAN, Richard M., "The Strategy of Samuel Beckett's

Endgame", Modern Drama, II (May 1959), 36 - 44.

FLOOD, Ethelbert, "A Reading of Beckett's Godot", Culture, XXII (Septembre 1961), 257 - 262.

FOWLIE, Wallace, "The New French Theatre: Artaud, Beckett, Genet, Ionesco", Sewanee Review, LXVII (Autumn 1959), 643 - 657 (CR; Voir particuliérement pp. 648 - 651).

(FRASER, G. S), "They Also Serve", Times Literary Suplement (London), February 10, 1956, p. p. 84 (C. R). Repr. dans Derek HUDSON, ed. English Critical Essays: Twentieth Century - Second Series, London, Oxford University Press, 1958, pp. 324- 332 (sous le titre, "Waiting for Godot").

FRIEDMAN, Melvin J., "The Achievement of Samuel Beckett", Books Abroad, XXXIII (Summer 1959), 278 - 281.

- "Samuel Beckett and Nouveau Roman",Wisconsin Studies in contemporary Literature, I (Spring - Summer 1960), 22- 36.

FRYE, Northrop, "The Nightmare Life in Death", Hudson Review, XIII (Autumn 1960), 442 - 449 (CR).

GENET, J., "Letter From Paris", New Yorker XXXVII (March 4, 1961), 95 - 100 (voir particuliérement p. 100: Comment c'est).

GLICKSBERG, Charles I., "The Lost Self in Modern Literature", Personalist, XLIII (Autumn 1962) , 527 - 538 (voir particuliérement pp. 535 - 537).

- "Samuel Beckett's World of Fiction", Arizona Quarterly, XVIII (Spring 1962), 32 - 47.

Gold, Herbert, "Beckett: Style and Desire", Nation, CLXXXIII (November 10, 1956), 397 - 399 (C R).

GRAY, Roland, "Waiting for Godot - A Christian

Interpretation", Listener (London), LVII (January 24, 1957), 160 - 161.

GREGORY, Horace, "Beckett's Dying Gladiators", Commonweal, LXV (October 26, 1956), 88- 92. Réimprimé dans G. H., The Dying Gladiators and Other Essays, New York, Grove Press, 1961, pp. 165 - 176 (sous le titre, "The Dying Gladiators of Samuel Beckett").

HAMILTON, Carol, "Portrait in Old Age: The Image of Mani in Beckett's Trilogy, "Western Humanities Review, XVI (Spring 1962), 157 - 165.

HAMILTON, Kenneth, "Boon or Thorn? Joyce Cary and Samuel Beckett on Human Life", Dalhousie Review, XXXVIII (Winter 1959), 433 - 442.

"Negative Salvation in Samuel Beckett", Queen's Quarterly, LXIX (Spring 1962), 102 - 111.

HARTLEY, Anthony, "Samuel Beckett", Spectator (London), CXCI (October 23, 1953), 458 - 459 (CR).

HARVEY, Lawrence E., "At and Existential in En attendant Godot", PMLA, LXXV (March 1960), 137 - 146.

HICKS, Granville, "Beckett's Wrld", Saturday Review, XLI (October 4, 1958), I4 (CR).

HOEFER, Jacqueline, "Watt", Perspective, XI (Autumn 1959), 166 - 182.

HOOKER, Ward, "Irony and Absurdity in the Avant - Garde Theatre", Kenyon Review, XXII (Summer 1960), 436 - 454 (voir particuliérement pp. 444 - 454: Waiting for Godot).

HUBERT, Renee Riese, "The Couple and the Performance in Samuel Beckett's Plays", L'Esprit Créateur, II (Winter 1962),

175 - 180.

HUGHES, Catharine, "Beckett and Gane of Life", Catholic World, CXCV (June 1962), 163 - 168.

HUGHES, Catherine, "Beckett's World: Wherein God Is Continually Silent", Critic, XX (April - May 1962), 40- 42.

"Hurry, Godot, Hurry, "Time, LXIX (March 18, 1957), 108 (CR)

JESSUP, Bertram, "About Beckett, Godot and Others", North west Review, I (Spring 1957), 25 - 30.

JOHNSTON, Denis, "Waiting with Beckett", Irish Writing, no 34 (Spring 1956), 23 - 28.

JOHNSTON, Denis, "Waiting with Beckett", Irish Writing, no 34 (Spring 1956), 23 - 28.

KENNER, Hugh, "The Absurdity of Fiction", Griffin, November 1959, pp. 13 - 16.

KERN, Edith, "Drama Stripped for Inaction : Beckett's Godot", Yale French Studies, no 14 (Winter 1954 -55), 4I 47.

LAMONT, Rosette C., "The Metaphysical Farce: Beckett and Ionesco", French Review, XXXII (February 1959), 319 - 328.

LEE Warren, "The Bitter Pill of Samuel Beckett", Chicago Review, X (Winter 1957), 77- 87 (CR).

LEVENTHAL, A . J., "Reflections on Samuel Beckett's New Work for the french Theatre", Dublin Magazine, XXXII (April - June 1957), 18 - 22 (CR: Fin de partie).

LOY, J. Robert, "Things in Recent French Literature", PMLA, LXXI (March 1956), 27 - 41 (Voir particuliérement p. 33).

MACKSEY, Richard, "The Artist in the Labyrinth: Design or

Dasein", Modern Language Notes, LXXVII (May 1962), 239 - 256.

MACKWORTH, Cecily, "French Writing Today - Les Coupables", Twentieth Century, CLXI (May 1957) 459 - 468 (voir particulièrement p. 463).

MAYOUX, Jean - Jacques, "The Theatre of Samuel Beckett", Perspective, XI (Autumn 1959), 142 - 155 (traduit de Les Lettres Nouvelles, n. s., no 6 (août 1960), 271 - 291).

MERCIER, Vivian, "Beckett and the Search for Self", New Republic, CXXXIII (Septemper 19, 1955), 20 - 21 (CR).

METMAN, Eva, "Reflections on Samuel Beckett's Plays"

Journal of Analytical Psychology, V (January 1960), 4I - 63.

MILLER, J. Hillis, "The Anonymous Walkers", Nation, CXC (April 23, 1960), 351 - 354 (voir particuliérement p. 353).

MILLER, Karl, "Beckett's Voices" Encounter, XIII (September 1959), 59 - 61 (Embers and All That Fall).

MINTZ, Samuel I., "Beckett's Murphy : A Cartesian Novel", Perspective, XI (Autumn 1959), 156 - 165.

MITGANG, Herbert, "Waiting for Beckett - And His Happy Days Premiére" New York Times, September 17, 1961, Sec. II, pp. I, 3.

MONTGIMERY, Niall, "No Symbols Where None Intended", New World Writing, V (April 1954), 324 - 337.

MOORE, John R., "A Farewell to Something", Tulane Drama Review, V (September 1960), 49 - 60 (Waiting for Godot).

MORSE, J. Mitchell, "The Contemplative Life According to Samuel Beckett", Hudson Review, XV (Winter 1962 - 63), 512 - 524.

NOON, William T., "Modern Literature and the Sense of Time", Thought, XXXIII (Winter 1958 - 1959), 571 - 603.

PARIS, Jean, "The Clock Struck Twenty - nine", Reporter, XV (October 4, 1956), 39 - 40.

POLITZER, Heinz, "The Egghead Waits for Godot", Christian Scholar, XLII (March 1959), 46 - 50.

PRONKO, Leonard C., "Beckett, Ionesco, Schehadé: The Avant - Garde Theatre", Modern Language Forum, XLII (December 1957), 118 - 123.

REID, Alec, "Beckett and the Drama of Unknowing", Drama Survey, II (October 1962), 130 - 138.

RICKELS, Milton, "Existential Themes in Beckett's Unnamable", Criticism, IV (Spring 1962), I34 - I47.

SCHNEIDER, Alan, "Waiting for Beckett - A Personal Chronicle", Chelsea Review, no 2 (Autumn 1958), 3-20.

SCHUMACH, Murray, "Why They Wait for Godot", New York Times Magazine, September 2I, 1958, pp. 36, 38, 4I.

SEAVER, Richard, "Samuel Beckett" , Nimbus, II (Autumn 1953), 61 - 62 (CR).

SHENKER, Israel, "Moody Man of Letters", New York Times, May 6, 1956, Sec. II pp. I, 3 (Interview).

TINDALL, William York, "Beckett's Bums", Critique (Minneapolis, Minnesota), II (Spring - Summer 1958), 3 - 15.

UNTERECKER, John, "Samuel Beckett's No - Man's land", New Ledaer, XLII (May 18, 1959), 24 - 25 (CR).

WALKER, Roy, "Samuel Beckett's Double Bill - Love, Chess and Death", Twentieth Century, CIXIV (December 1958), 533 - 544.

WELLWARTH, G. E., "Life in the Void: Samuel Beckett", University of Kansas City Review, XXVIII (October 1961), 25 - 33.

مقالات باللغة الإيطالية

BAJINI, Sandro, "Beckett o L'emblema totale", II Verri, III (aprile 1959), 70 - 88.

CALENDOLL, Giovanni, "Il giuoco di Beckett al margine del l'ermetismo", La Fiera Letteraria, 21 settembre 1958, p. I (CR).

- "Personnagi atomizzati nel teatro di Beckett", La Fiera Lettera -ria, I ottobre 1961, p. I.

CHIAROMONTE, Nicola, "Beckett e la fine del mondo", Il Mondo, X (16 settembre 1958), 14.

CODIGNOLA, Luciano, "Il grigio di Beckett", Il Mondo, XIII (I3 giingo 1961), I4.

- "Il teatro della guerra fredda - 3. Samuel Beckett", Tempo Presente, II (gennaio 1957), 53 - 56.

CIMATTI, Pietro, "Beckett uomo Zero", La Fiera Letteraria, 12 gennaio 1958, p. 2.

- "L'Ironia di Beckett", La Fiera Letteraria, 6 marzo 1960, pp. 1 - 2.

FANIZZA, Franco, "La parola e il silenzio ne 'L'innommable" di Samuel Beckett", Aut Aut, no 60 (novembre 1960), 380 - 391.

FRANK, Nino, "Scherzi di Beckett (sic)", Il Mondo, VII (4 ottobre 1955), 10.

GRILLANDI, Massimo, "Samuel Beckett", L'Italia che Scrive, XLIV (Luglio - agosto 1961), 147 - 184.

GRILLO, Giuseppe, "Samuel Beckett fra anti - *teatro* e antiromanzo", Idea (Rome), XVI (ottobre 1960), 698 - 700.

MARMORI, Giancarlo, "Il fango di Beckett", Il Mondo, XIII (21 marzo 1961), 15.

PICCHI, Mario, "Beckett: Malone muore", La Fiera Letteraria, 30 novembre 1958, p. 2 (CR).

- "Lettera romana: conclusione su Beckett", La Fiera Letteraria, 4 gennaio 1959, p. 6.

- "Lettera romano: conclusione su Beckett", La Fiera Letteraria, 29 giugno 1958, p. 7.

PULLINI, Giorgio et Renato CASAROTTO, "Da Patroni Griffi a Beckett, a Venezia", Letterature Moderne, IX (maggio - giugno 1959), 366 - 376.

WILCOCK, J. Rodolfo, "Nulla da fare", Il Mondo, XIII (178 ottobre 1961), 14.

مقالات باللغة الالمانية

MACHMANN, Claus - Henning, "Die Hoffnung am Strick - Notizen zu Beckett und Béjart", Antares, VI (mai 1958), 207 - 210.

BOLLNOW, Otto Friedrich, "Samuel Beckett", Antares, IV (März 1956), 3I - 36; (April 1956), 36 - 38; IV (Juni 1956), 32 - 43.

CLOSS, August, "Formprobleme und Möglichkeiter zur Gestaltung der Tragödie in der Gegenwart", Stil - und Formprobleme (5), (1960), 484 - 491.

HANSEN, Löve, Friedrick, "Samuel Beckett oder die Einübung

ins Nichts", Hochland, L (Oktober 1957), 36 - 46.

HESSEm Eva, "Die Welt des Samuel Beckett", Akzente, VIII (juni 1961), 244 - 266.

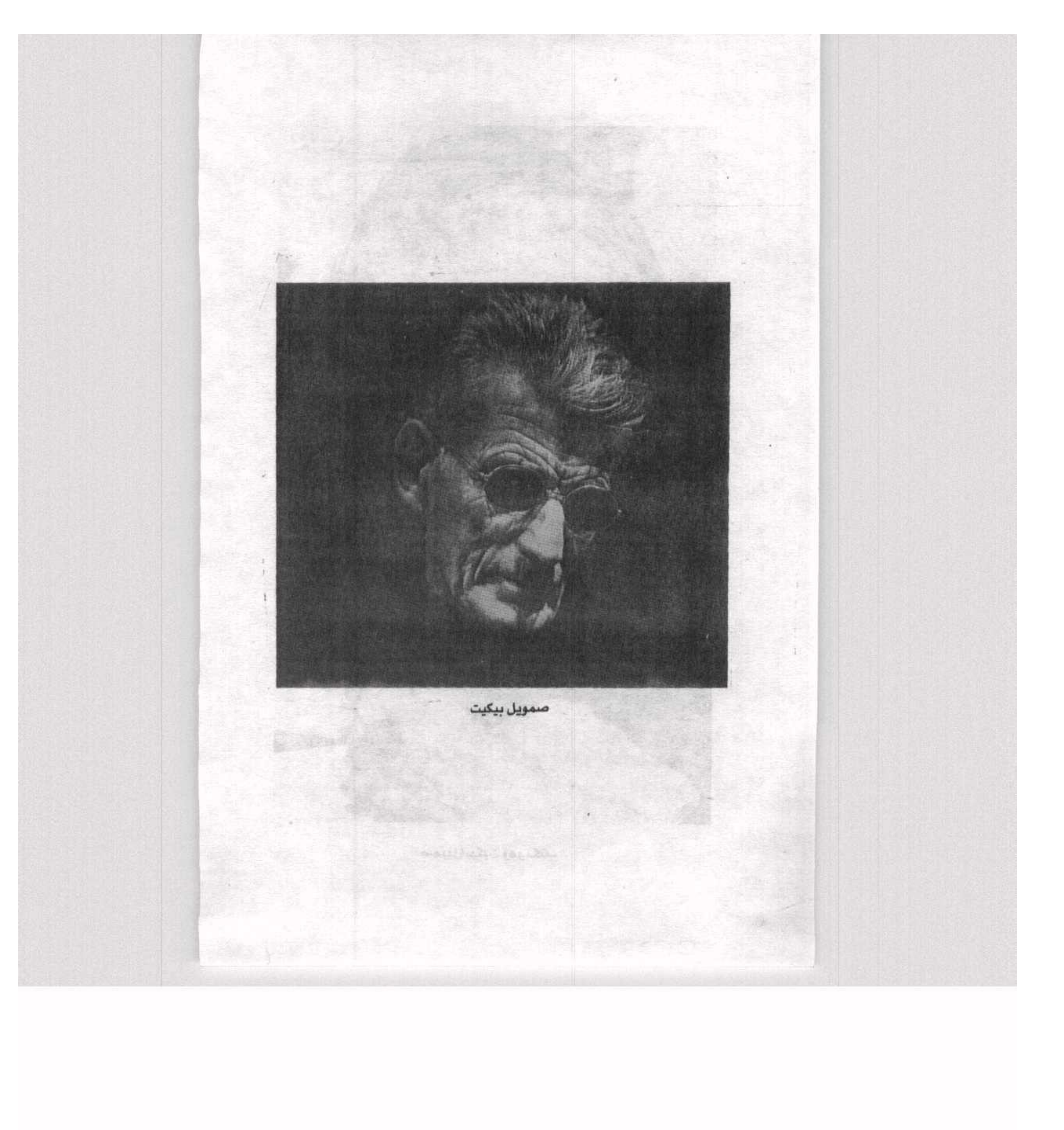
ISER, Wolfgang, "Samuel Beckett dramatische Sprache", Germanisch - Romanische Monatsschrift, n. f., XI (Oktober 1961), 451 - 467.

KRAMER - BADONI, Rudolf, "Die Annihilierung des Nihilismus, ein Versuch über Samuel Beckett", Forum (Wien), VIII (April 1961), I48 - I52.

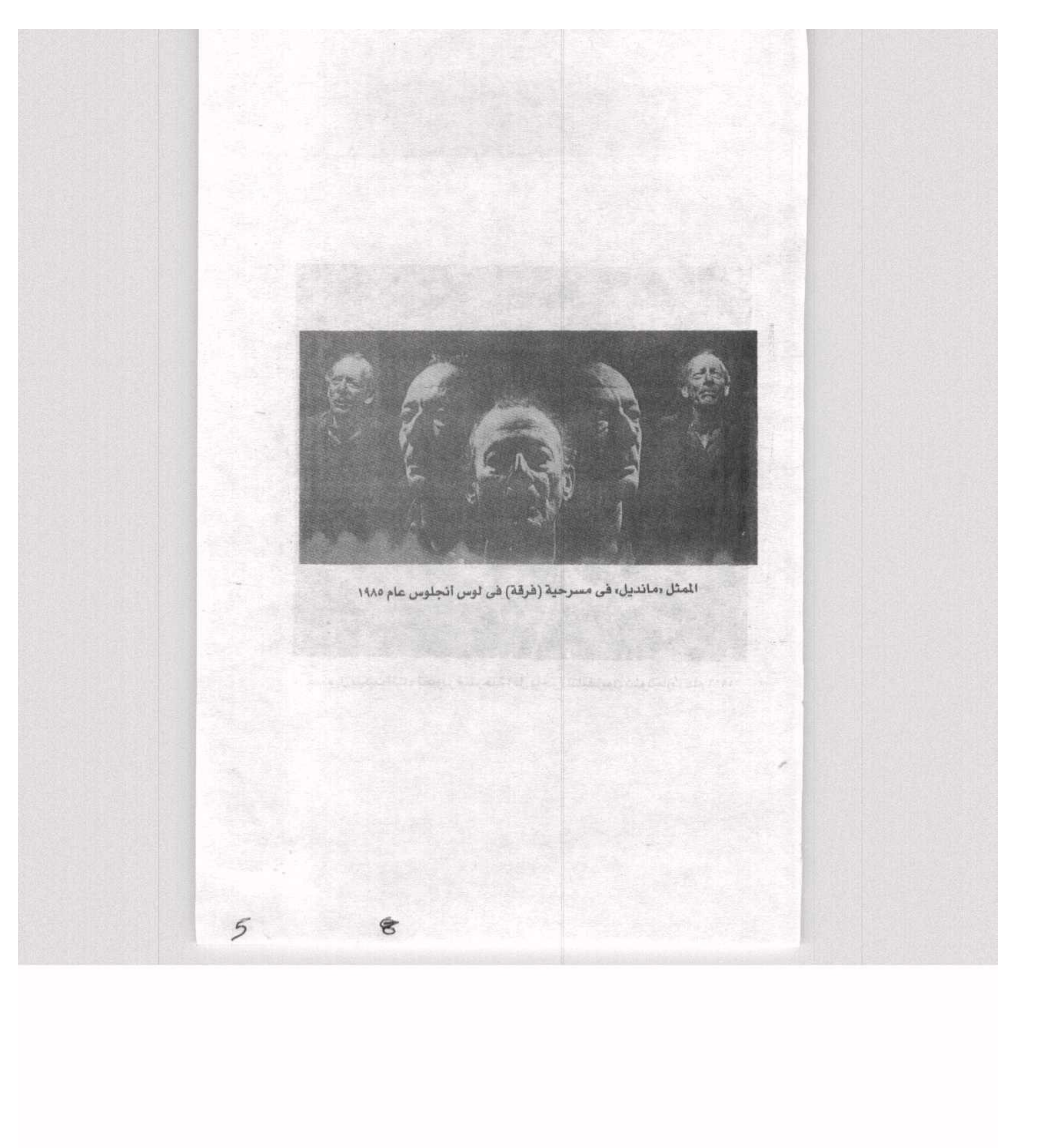
MIDDLETON, Christopher, "Randnotizen zu den Romanen von Samuel Beckett", Akzente, IV (Oktober 1957), 407 - 412.



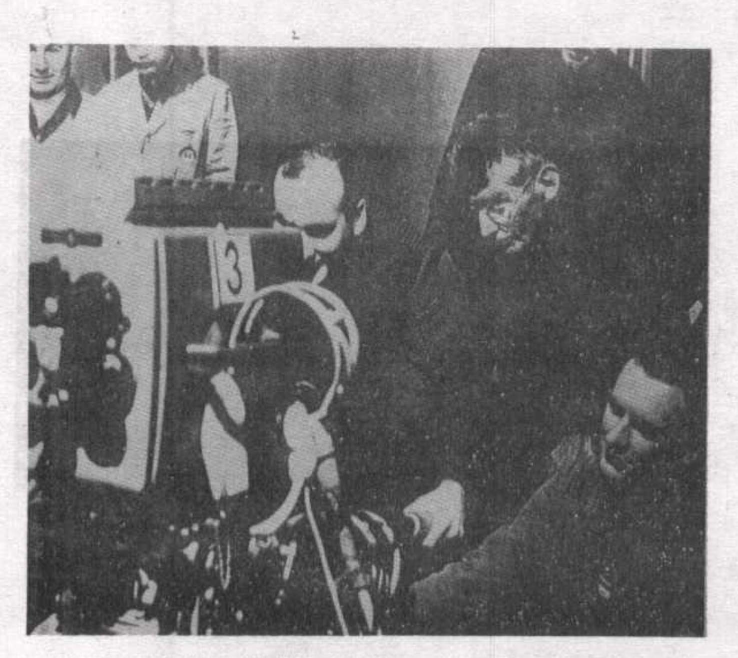
صمويل بيكيت وهو يكتب



صمويل بيكيت



الممثل «مانديل» فى مسرحية (فرقة) فى لوس أنجلوس عام ١٩٨٥



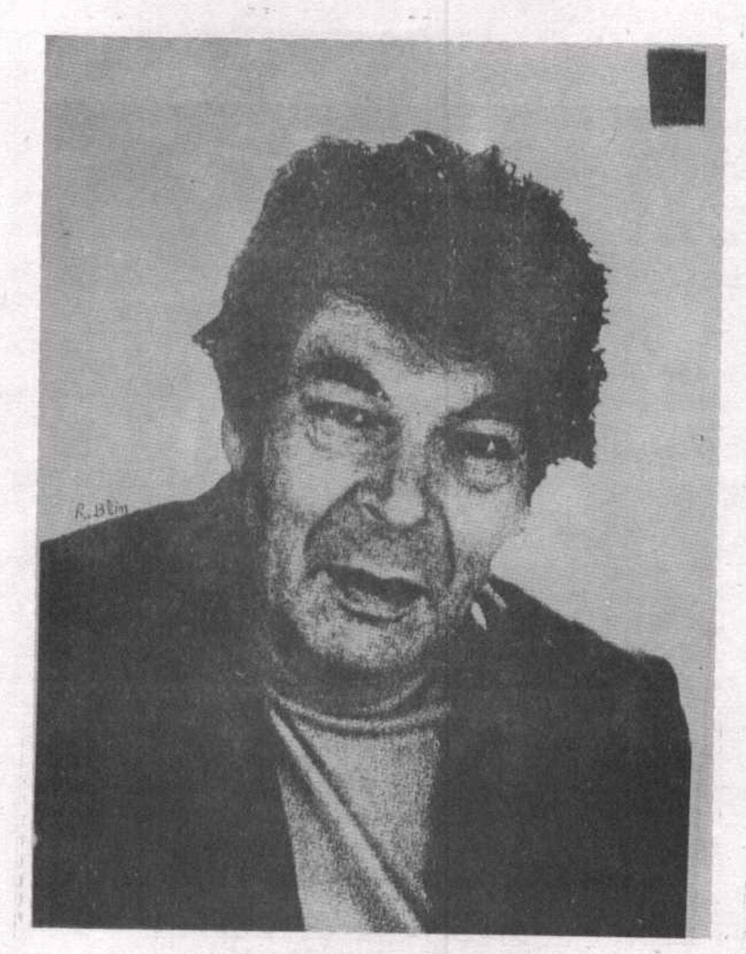
صمويل بيكيت أثناء تصوير مسرحية (قل ياجو) لتليفزيون شتوتجارت عام ١٩٦٦



أثناء تصوير فيلم (ملهاة) عام ١٩٦٦



مشهد من مسرحية (لعبة النهاية) لصمويل بيكيت من إخراج «روجيه بلان»



المخرج (روجيه بلان) عام ١٩٦٩



مشهد من مسرحية (فى انتظار جودو) من إخراج روجيه بلان عام ١٩٥٣



المخرج روجيه بلان اثناء إحدى البروفات عام ١٩٦٩



اثناء إحدى بروفات مسرحية (يالها من أيام سعيدة)

من إخراج روجيه بلان عام ١٩٧٠



جان لوى بارو وصمويل بيكيت وروجيه بلان
فى إحدى بروفات مسرحية (يا لها من أيام سعيدة) عام ١٩٦٣



في نيويورك، مشهد من مسرحية (كارثه) عام ١٩٨٣



«روجيه بلان» فى (لعبة النهاية) على مسرح ٣٤٧ من إخراج روجيه بلان



مشهد من مسرحية (كراب او الشريط الأخير)
من إخراج صمويل بيكيت فى برلين عام ١٩٧٧

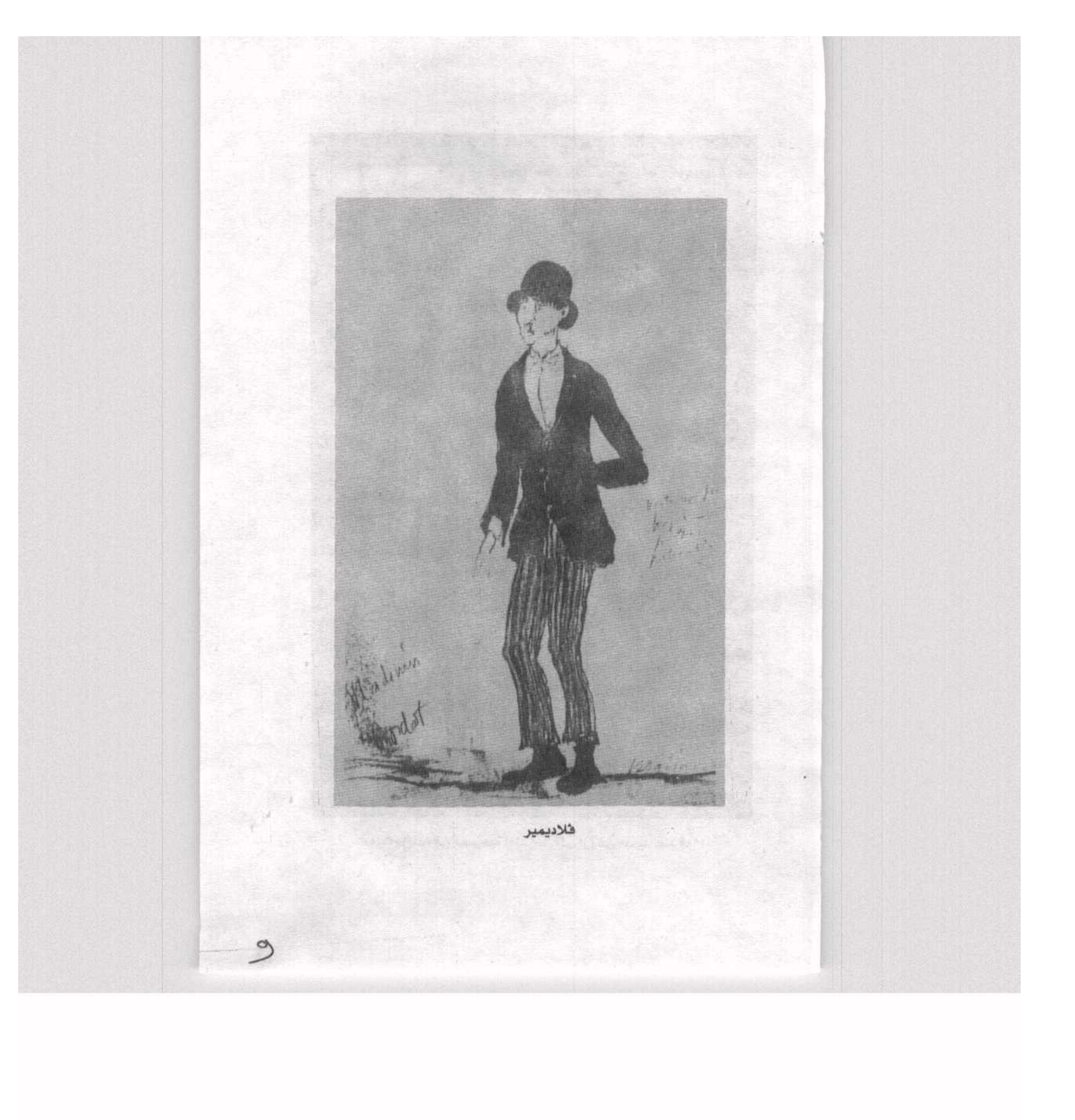


المخرج مارشال فى مشهد من مسرحية (نهاية اللعبه)
من إخراجه على أحد مسارح ليون عام ١٩٦٤

7



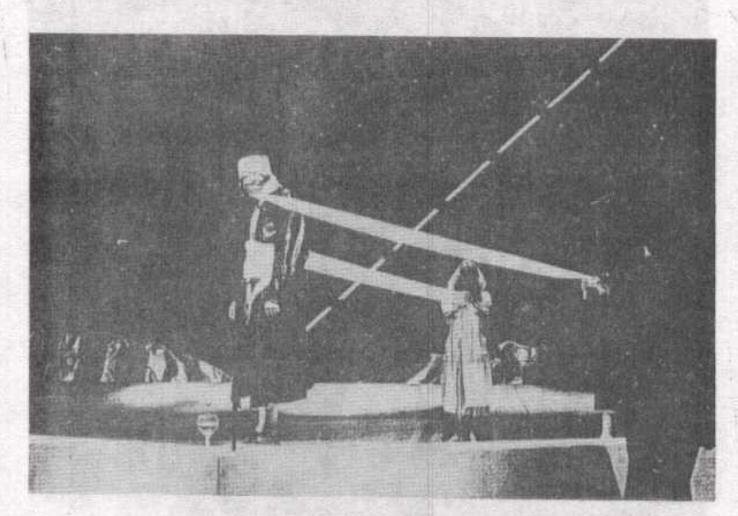
الممثله الإيطاليه لا تزارينى فى مشهد من مسرحية (يا لها من أيام سعيدة) من
إخراج ستريهلر على مسرح البيكولو تياترو دى ميلانو



فلاديمير



«هيت بريك» فى مسرحية (الكرسى الهزاز) فى مدريد عام ١٩٨٥



مشهد من مسرحية (رؤوس ميته) فى مهرجان أفينيون عام ١٩٧٨

1



إعلان مستوحى من إحدى مسرحيات بيكيت (نهاية اللعبة)



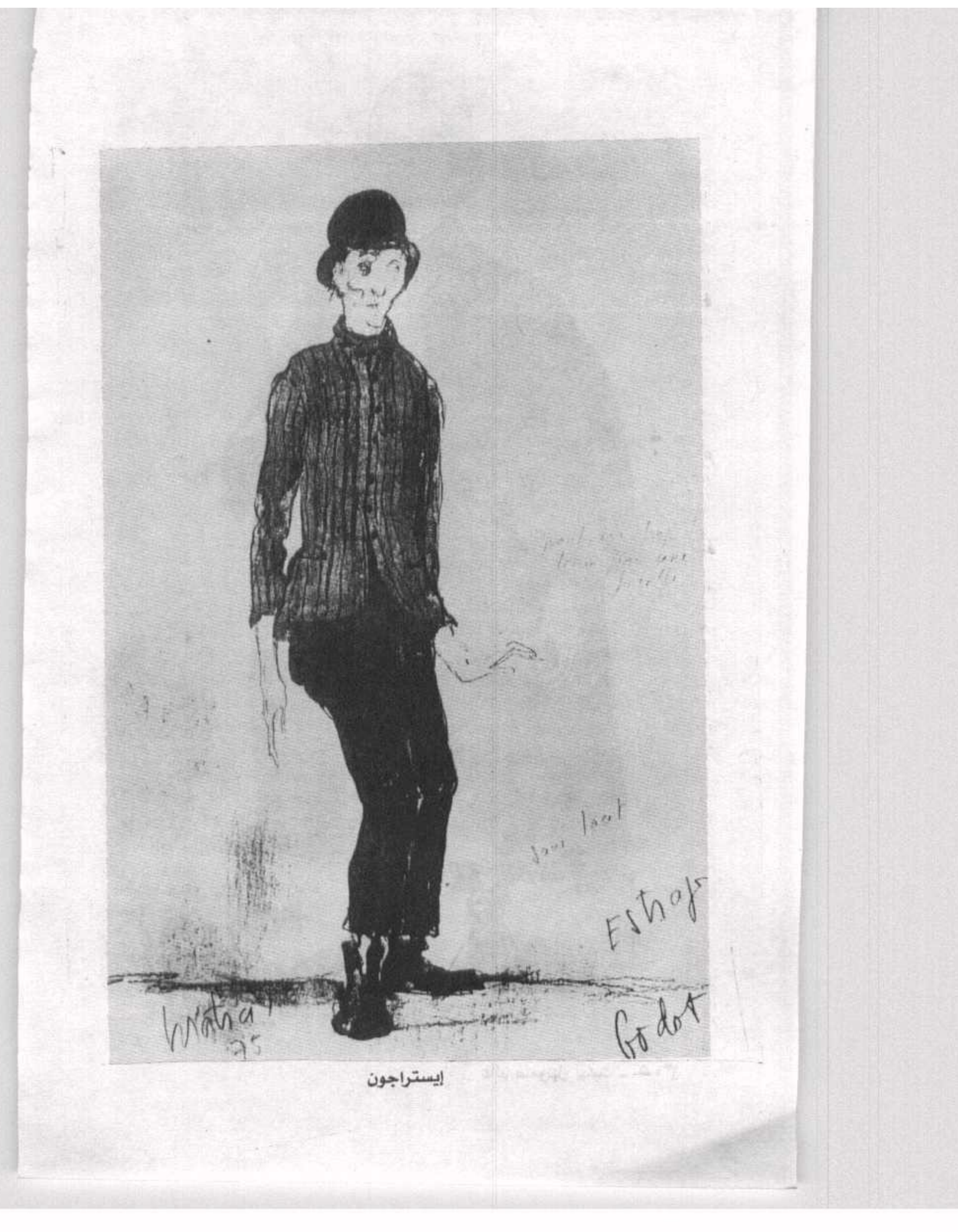
جان لوى بارّو فى مسرحية (كارثة) عام ١٩٨٣



الطفل رسول جودو



بوتسو



ایستراجون

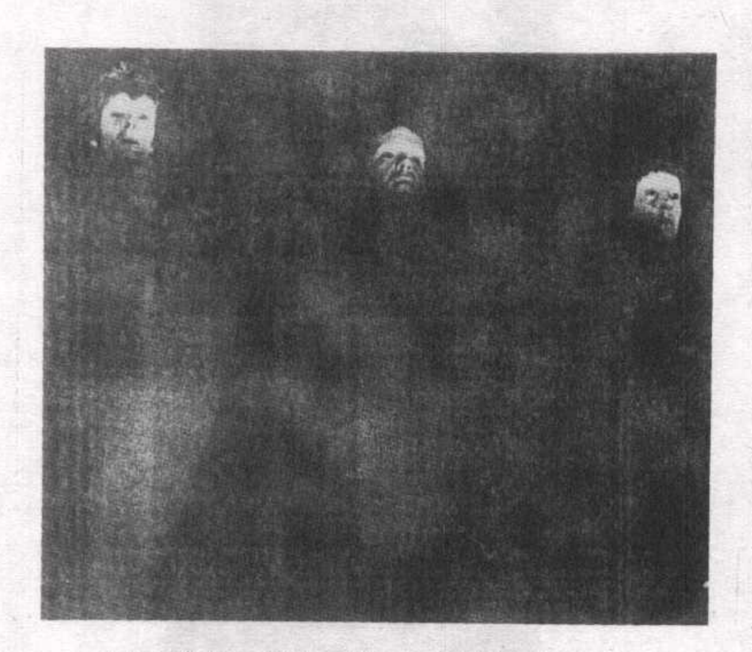


مشهد من مسرحية (يا لها من أيام سعيدة) على أحد مسارح لندن عام ١٩٧٩





مشهد من مسرحية (نهاية اللعبة) من إخراج صموبل بيكيت فى برلين عام ١٩٦٧



مشهد من فيلم (ملهاة) المأخوذ عن المسرحية التى تحمل الاسم نفسه



فى برلين عام ١٩٧٥، مشهد من مسرحية (فى انتظار جودو)
من إخراج صمويل بيكيت



صمويل بيكيت أثناء بروفات مسرحية (فى انتظار جودو) فى برلين عام ١٩٧٥

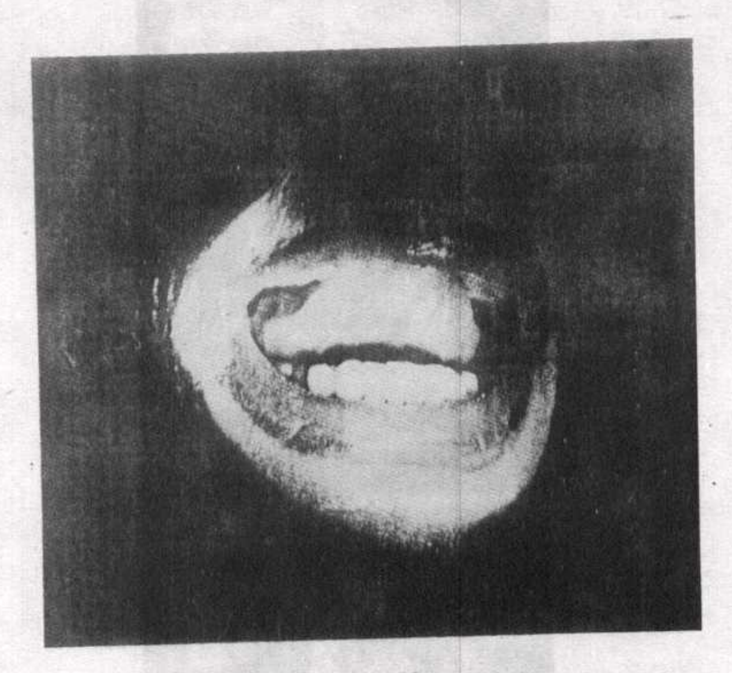


بيكيت اثناء بروفات مسرحية (فى انتظار جودو) فى برلين عام ١٩٧٥

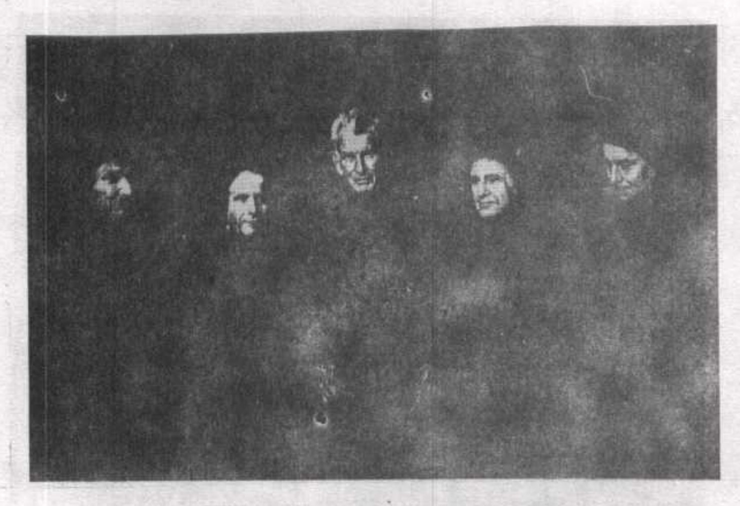


مشاهد من مسرحية «متى» من إخراج صمويل بيكيت فى شتوتجارت عام ١٩٨١

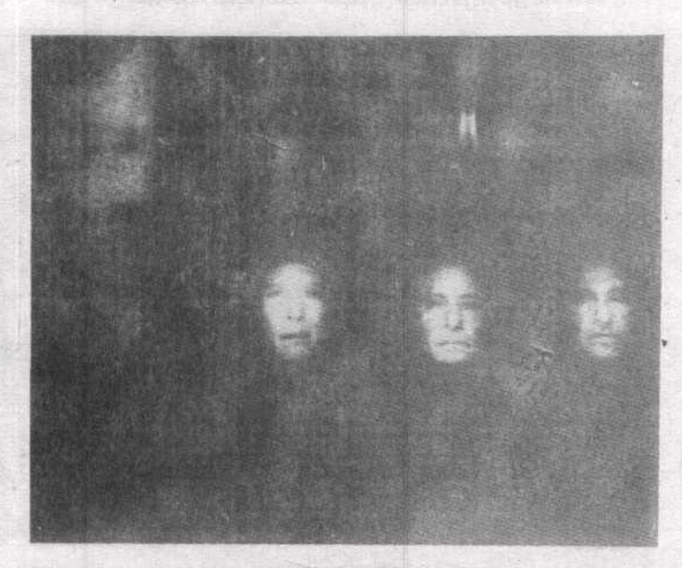
3



الممثله مادلين رينو فى مسرحية «لست أنا» من إخراج صمويل بيكيت على مسرح أورسى عام ١٩٧٥



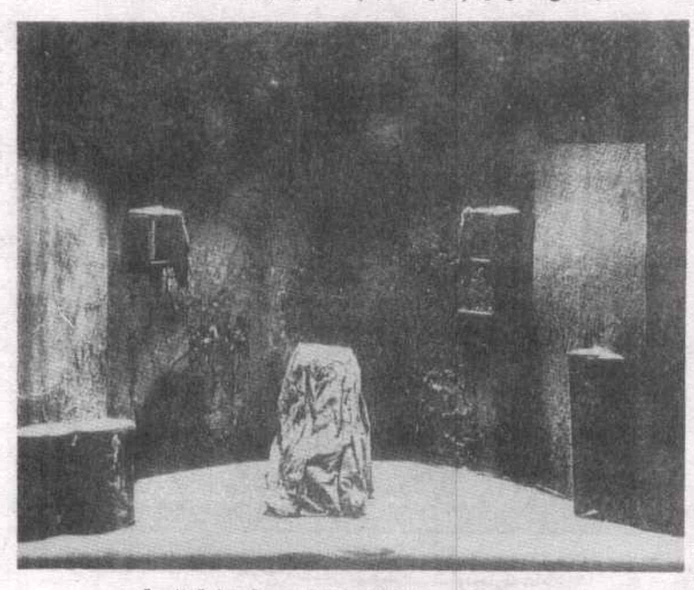
صمويل بيكيت أثناء تصوير فيلم «ماذا أين» فى شتوتجارت عام ١٩٨٥



مسرحية «ماذا أين» من إخراج صمويل بيكيت فى شتوتجارت عام ١٩٨٥



مشهد من مسرحية (نهاية اللعبة) لصمويل بيكيت فى برلين عام ١٩٦٧



ديكور تصميم الفنان ماتيا لمسرحية «نهاية اللعبة»





بيللى وايتلو فى مشهد من مسرحية (وقع الأقدام) إخراج صمويل بيكيت فى لندن
عام ١٩٧٦

الفهـــرس

المحتويات | الصفحة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
WWW. egyptianbook. org
E - mail : info @egyptianbook.org